

Orwell in the Desert

Nuria Saura

Tutor/a: T.Costa, O.Pibernat

Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny

Curs 2015/2017



INDICE

A) CONTINENTAL NOTEBOOKS nº 1:	
- Introducción	2
- Statement	5
- Dossier gráfico	6
- Enlace para ver muestra documental	25
 B) CONTINENTAL NOTEBOOKS nº 4:	
CUADERNO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA	26
 Indice	33
1. Londres, Cambridge, Barcelona Jaen. 26 december 1936	43
1a Diarios perdidos, maletas, una caja de hojalata	43
1aaa Panópticos. Campos de trigo. Campos de trabajo.	61
 2. Memory is a battleground	69
2a Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past	74
2aa El Testigo	81
 3. La ficción no es una mentira	83
3a In the suburbs, near Tibidabo	87
3aa Orwell in the Desert	96
3aaa Archivos, Cajas, Camiones	108
 4. Lagunas históricas, refugiados, refugios	123
4a. Rostros de esclavos	130
4.a.a. Olimpiadas, boy-scouts, Dina Vierny	141
 5. 1984. Cartas	155
 C) CONTINENTAL NOTEBOOKS nº8:	
ENSAYOS CRÍTICOS	183
 Indice	186
Jean Paul Marne: Document documentaire	190
Nora Clark: Memory, Archives, Souvenirs	211
Lucas García: Guión, ensayo, lugar	232
 D) CONTINENTAL NOTEBOOKS nº 9: GUIÓN	256
Indice	260
Logline, Storyline	263
Sinopsis	264
Personajes	270
Protagonistas sociales	272
Entrevistas informativas	273
Escaleta de guión Documental Orwell in the Desert-Febrero 2017	274
Entrevistas realizadas	286

nº1

CONTINENTAL NOTEBOOKS



Introducción
Statement
Dossier gráfico trabajos previos
Nuria Saura

Nuria Saura
Trabajo Final
Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño
EINA-UAB
2015-2017
1 septiembre 2017

Introducción.....	2
Statement.....	5
Dossier gráfico trabajos previos.....	6
Enlace para ver el documental.....	25

INTRODUCCIÓN

He realizado este Trabajo Final del Máster de Investigación en Arte y Diseño (MURAD), EINA-UAB durante los cursos 2015-2017.

Orwell in the Desert es el título bajo el cual se engloban una serie de materiales, organizados en varios cuadernos. Estos cuadernos se llaman Continental Notebooks en recuerdo a los cuadernos de Orwell que fueron confiscados en 1937, en el Hotel Continental de Barcelona, y que nunca han sido encontrados. Habría más cuadernos de los que presento, pero estos otros números no aparecen, como los cuadernos perdidos, destruidos, censurados u olvidados a lo largo de la historia. Es un registro incompleto. Los cuadernos que presento en este trabajo son los siguientes:

- *Continental Notebooks n°1*: Dossier Gráfico de Trabajos Previos realizados en el MURAD y Statement, escrito en Julio de 2017
- *Continental Notebooks n° 4*: Cuaderno de Investigación Artística
- *Continental Notebooks n° 8*: Ensayos críticos
- *Continental Notebooks n° 9*: Guión inicial del documental *Orwell in the Desert*

Estos cuadernos están vinculados con un material audiovisual en el que he trabajado a lo largo del curso 2016/2017: *Orwell in the Desert*: Serie Documental (en construcción)

Inicialmente quería realizar un trabajo de tipo performativo, a partir de un trabajo previo realizado en 2015-2016 para la asignatura de Arte Contemporáneo. Mi proyecto inicial consistía en copiar sólo utilizando la letra C un libro prohibido. Este proyecto partía de la idea del Samizdat ruso, un sistema de copia clandestina de lecturas prohibidas en la Unión Soviética. Se mecanografiaba el libro y se utilizaba papel carbón y se extraían copias que se repartían clandestinamente y así sucesivamente. Cc: Son las siglas que utilizamos cuando enviamos un mail a alguien y significan Carbon Copy, papel carbón. Decidí copiar a máquina *1984*, sin haberlo leído, y documentar el proceso. A medida que leí *1984*, me sentí atrapada por el pensamiento de Orwell y empecé a investigar sobre él, y a leer otras de sus obras.

Me impactó especialmente Homenaje a Cataluña, sobretodo, por la proximidad espacial, y, temporal, es un libro que refleja controversias del ser humano que son todavía contemporáneas. Empecé a buscar los lugares en los que había estado Orwell, y decidí hacer un documental sobre estos lugares.

A medida que iba realizando esta investigación sobre el espacio Orwell y su estancia durante la guerra civil, encontré una conexión, inesperada, con el edificio de EIna, el lugar donde estudio.

Orwell estuvo muy cerca de este edificio durante la Guerra Civil, al ser hospitalizado en el Sanatorio Maurín. Fui consciente entonces del pasado de estas casas de Sarrià, muchas de ellas incautadas durante la Guerra Civil.

Me pregunté que había bajo la piel de este edificio, ¿Quién había incautado la casa del Marqués de Sentmenat? ¿Qué ocurrió en esta casa durante la Guerra Civil? ¿Estuvo Orwell en Eina?

Accionar esta pregunta de investigación permitió que emergiera un pasado y unas imágenes a partir de documentos y fotografías desconocidas.

Este es el resultado de mi investigación, una investigación.

Decidí realizar una serie de entrevistas a personas vinculadas con Eina para generar un diálogo sobre Orwell, y también sobre el posible pasado de esta casa.

La dimensión de todo el material filmado, recopilado y el interés de las entrevistas realizadas han generado que finalmente, el formato adoptado para el documental que considero más adecuado, es el de una serie documental.

La serie documental se plantea como una serie de 3 o 4 capítulos de una hora de duración. Es el formato que permite mostrar la complejidad de la investigación y las cuestiones teóricas que subyacen a esta investigación y a la vez dota de flexibilidad al espectador para poder captarlos.

El proceso de realización de este trabajo a nivel teórico tiene varias vertientes.

En un momento de la investigación, tuve como referente la publicación *Cahiers du cinéma*, en su primera etapa hasta los años 70. Lo escogí porque había una conexión entre reflexión teórica y crítica y producción audiovisual.

El cuaderno nº 8 ha elegido un formato de ensayos críticos escritos por 3 heterónimos: Jean-Paul Marne, Nora Clark, Lucas García.

En este cuaderno he planteado las cuestiones teóricas que subyacen y se reflejan en la propuesta de documental.

En el cuaderno nº 4 planteo la investigación artística realizada, que está vinculada con estas cuestiones teóricas, pero en la que he desarrollado también una parte gráfica, documental y fotográfica, que actúa como motor del documental en construcción.

El cuaderno nº 9 contiene el guión inicial que escribí en Febrero de 2017.

A la hora de escribir este guión, tras hablar con mis tutores, primero hice una estructura previa a partir de 3 tramas: Una basada en el relato de Homenaje a Catalunya, otra en base a 1984, otra a partir de mi investigación en torno a Orwell.

Para escribir este guión utilicé como referente varios libros sobre documental, en concreto: *Guión de documentales. De la Preproducción a la posproducción*, de S. Puccini, y también, *Guión Audiovisual* de Daniel Aranda y Fernando de Felipe.P

Sin embargo, el documental no es como una película, hay otras variables. Tras realizar 12 entrevistas en Mayo de 2017, y finalizar toda la fase producción y filmación, a la hora de montar el documental tuve que realizar un guión de montaje, a partir de la selección de los fotogramas y momentos de la entrevista que consideré más relevantes.

Realicé dos cursos de montaje de vídeo en el Centre Cívic Pati Llimona, a los que he de agradecer la autonomía que he podido tener a la hora de montar.

He utilizado para este documental la música de mi tío Joan Saura, concretamente, las composiciones del CD *Àlbum*, de 1998.

Finalmente, presento junto con el guión, una muestra audiovisual de la serie documental, que está en construcción en la actualidad.

Quiero agradecer especialmente a T. Costa y O. Pibernat, mis tutores en este TFM, por haber compartido conmigo diálogos, documentos, lecturas y consejos a lo largo de todo este proceso de investigación artística.

También a todas las personas que han intervenido para poder realizar el documental en sus distintas fases, Gracias!

Espero que lo veamos juntos, próximamente.

Ser investigador universitario no es sólo llevar a cabo una carrera académica. La creación de la Universidad nace por la acción de unos investigadores reacios al control por parte del poder de la ciudad.

Los procesos de investigación artística que realizo a través de la instalación y la creación audiovisual cuestionan una memoria colectiva predeterminada y surgen desde el olvido y la memoria individual.

El carácter performativo de un lenguaje contemporáneo consiste en generar *agency* y no sólo acción. Contemporáneo no es quién se adapta a su tiempo, sino quien lo cuestiona: Conlleva un acto de lenguaje, en este caso artístico, que sea transformador, perturbe o genere conocimiento.

La relación entre documento y hecho no es una relación mimética, sino sintética.

El documento es un material, casi poético, que empleo en mi investigación artística, forma parte de una narrativa construida a través de rastros o *tekmeria*. Este carácter fragmentario genera una investigación artística a partir de rastros, registros o esbozos que genera una narrativa audiovisual y no lineal propia del documental creativo, la serie o el cine contemporáneo.

Me acerco en el ámbito audiovisual a las complejidades epistemológicas entre ficción, información, opinión, fake, veracidad, verdad y postverdad buscando los límites de la imagen y creación audiovisual.

Intento encontrar el rastro del tiempo en el ser humano a partir de su registro, ya sea desde la experiencia individual, el anonimato o un lugar o momento concreto desconocido. Una investigación artística sobre un pasado aparentemente sin interés hace emerger un relato que genera conocimiento y una belleza compleja.

La investigación artística se plantea como una búsqueda de un conocimiento que se aleja también a medida que uno se acerca, porque abre paso a un dilema.

dossier gráfico
trabajos previos realizados en el Máster Universitario de
Investigación en Arte y Diseño
2015-2017

Ce(n)sura.

Pensamiento Contemporáneo I,
Febrero 2016.

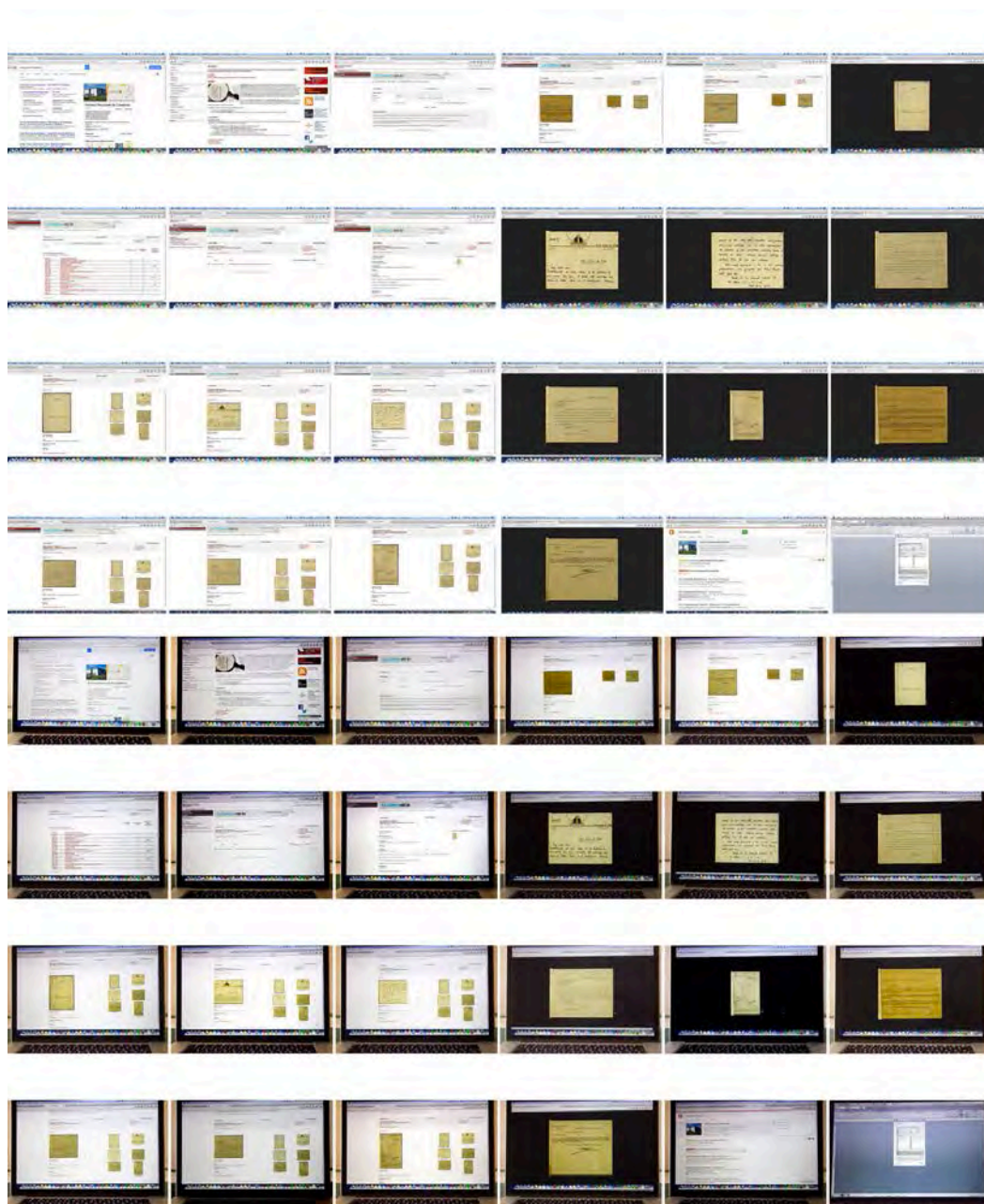


Fig. 1.

Nuria Saura, *C(e)sura*. 2016.

Serie Fotográfica y capturas de pantalla.Instalación.

Fuente: Junta de Museus de Catalunya.

Correspondència emesa i rebuda sobre les publicacions. Anys 1941-1942.

Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-715-T-2950. Data: 1941-1942.

Ce(n)sura.

Investigación sobre los límites de la autonomía estética de la obra de arte frente a la censura

Investigación artística basada en una búsqueda en el catálogo del Arxiu Nacional de Catalunya a partir de la palabra clave: censura.

Se seleccionan 8 documentos, correspondientes a un fondo de la Junta de Museus de Catalunya, de 1940.

Se trata de un grupo de 8 documentos situados en el Fons ANC1-715 de la Junta de Museus de Catalunya. En estos documentos hay un intercambio de correspondencia a partir de la petición de un Catálogo del Museo de Bellas Artes, situado en Barcelona, en Montjuich, que fue publicado en 1937, sobre artistas de vanguardia, escrito probablemente en catalán.

Un ciudadano alemán, Karl-Gustav Gerold, posiblemente un poeta y filólogo exiliado, huido del nazismo y autor de un poemario llamado *La Isla*, del cual encuentro una copia en la Academia de Bones Lletres, quiere tener acceso a dicho catálogo. El sr. Xavier de Salas, futuro director del Museo del Prado, se ve obligado a negarle el acceso al catálogo, debido a tener que cumplir órdenes superiores, que deniegan este acceso, a la espera de una nueva publicación del catálogo en época franquista.

Se realiza una investigación sobre el medio de registro y el archivo: estos 8 documentos, son copiados mediante distintos métodos de reproducción, para poner de manifiesto la posible distorsión o pérdida de información en el registro, la copia y el archivo.

Cc: Carbon copy

Arte Contemporáneo
Febrero 2016

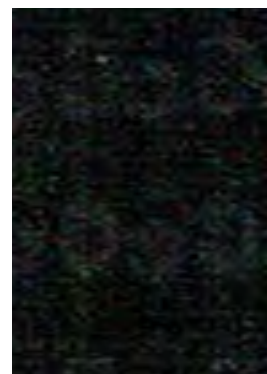


Fig. 2. Nuria Saura. *Carbon copy*. 2016, Barcelona
Fotografía, papel mecanografiado, copia en papel carbón, papel carbón.

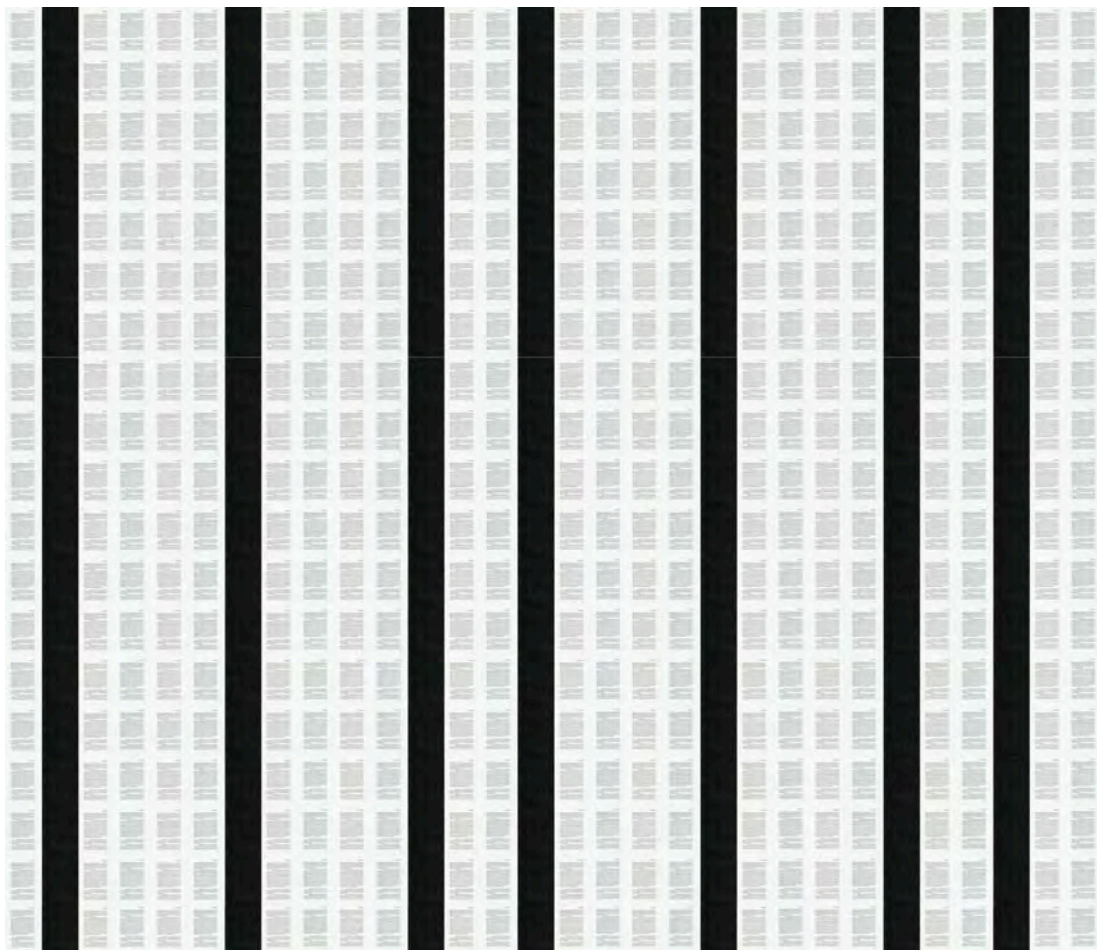


Fig. 3.
Nuria Saura. *Cc: Carbón Copy*. 2016, Barcelona
Dimensión real aproximada:
570 hojas de 13, 5 x 19 cm.
405 cm x 361 cm.
Papel mecanografiado, copia en papel carbón, papel carbón

Cc: carbon copy
Arte contemporáneo
Febrero 2016

Este proyecto de investigación artística aborda la disidencia en contextos en los cuales existe una libertad de expresión restringida y limitada. Se han tomado como referente dos realidades contemporáneas, pero no coetaneas, en las que existe un elemento en común: la relación entre el original y la copia, a través de un medio analógico o digital: el papel carbón y la actual copia en correo electrónico.

En la Unión Soviética no existía libertad para leer o publicar libros. El Samizdat consistía en la autopublicación o la edición de obras prohibidas de forma clandestina. Se mecanografiaba la obra prohibida, en una máquina de escribir con papel carbón, y se obtenían copias que se pasaban a un círculo de individuos, que a su vez repetía el mismo proceso de forma clandestina y así sucesivamente (Hyung-min Joo 2004).

Inicialmente, el Samizdat surge a través de la difusión de obras literarias, sobretodo poesía, pero pronto es también un instrumento de transmisión y conocimiento de pensamiento político.

El hecho de obtener una copia en papel carbón ha dado lugar a su traducción en el mundo digital, en la copia del correo electrónico. En la actualidad, cuando se quiere enviar una copia de un correo electrónico a otra persona se emplean las siglas Cc: que remiten a las iniciales de *Carbon Copy*, que significa copia en papel carbón.

La red es también en la actualidad un espacio en el cual se articula la disidencia, no sólo política, sino también artística.

Pero, ¿cuánto tiempo tardaba un disidente en poder transmitir un libro prohibido? ¿Cuánto espacio ocupan las páginas de un libro prohibido?

La translación en el espacio y el tiempo de un proceso físico de copia que permite un proceso mental de disidencia es el objeto de esta instalación. Por ello, las páginas del libro prohibido que se mecanografía están desprovistas de un referente en la realidad: sólo son mecanografiadas empleando las letras Cc que forman un "espace strié" (Deleuze, Guatari 1980). Una trama que se reitera en todas las hojas que cubrirán un espacio de varios metros en una pared, llenado con las copias obtenidas del libro mecanografiado y también con el papel carbón empleado para la copia, a modo de instalación.

Se realizará esta investigación e instalación consistente en copiar con una máquina de escribir un libro prohibido y documentar el tiempo y espacio que ocupa. El libro prohibido que había seleccionado para mecanografiar es 1984, de George Orwell. Esto dio origen a mi actual interés por Orwell, que ha desembocado en la investigación artística de la serie documental *Orwell in the Desert*, que he llevado a cabo en el Trabajo Final de Máster.

23 horas a diario

**Diálogo
performativo con
Sara Gómez
Performance
Eina a les 8,
6 octubre 2016**

“Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y afeerrar su tiempo”.

Agamben, 2008.



**Pensamiento
Contemporáneo II
Investigación artística I**

Junio 2016

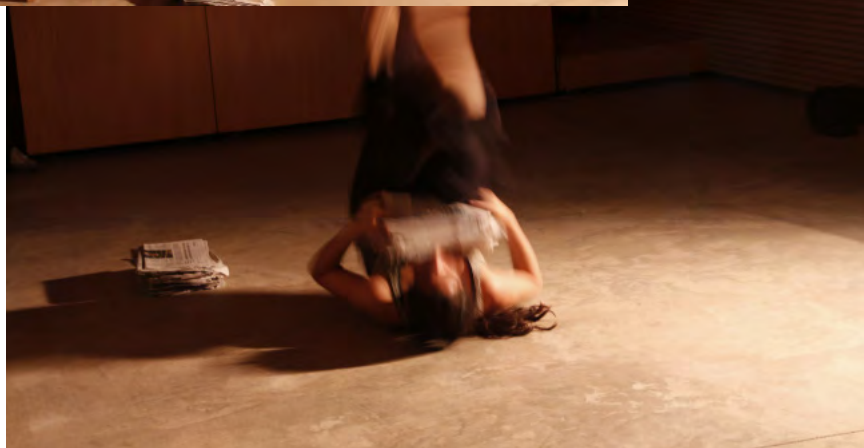


Fig. 4.

C. Zabala

*Fotografía. Registro performance 23 horas a diario Sara Gómez-Nuria Saura
EINA, Barcelona, 6 octubre 2016*

23 horas a diario és
un diàlego
performatiu entre
Sara Gómez y Nuria
Saura, que parte
del text de
Giorgio
Agamben, *¿Qué es
ser contemporáneo?*

Ante los
interrogantes que
esta cuestión
plantea, surge una
incomodidad y una
distancia respecto
al presente, que se
plasma a través de
una investigación
artística
performativa.



Fig. 5. C. Zabala,
Fotografía. Registro performance 23 horas a diario
Sara Gómez-Nuria Saura
EINA, Barcelona, 6 octubre 2016

Investigación previa para activar este diálogo performativo

22-4-1980/-21-4-2016

**Busqué todas las portadas del periódico del
día en que nací.**

**Las encontré todas,
menos una,
la de mi fecha de nacimiento.**

22-4-1980
21-4-2016



Fig 6. Nuria Saura, Instalación Gap. 2016, Barcelona
Portadas periódico *El País*, día 21 de abril, de 1981 a 1998 y portada 22-4-1980



1:

Fig. 7.
Nuria Saura. Instalaciónn Gap. 2016, Barcelona
Portadas periódico *El País*, día 21 de abril de 1999 a 2016.

Ph. P. Peripheral Past

**Análisis temporalmente periférico del Parc Agrari del Baix Llobregat
1946-2017.**

**Instalación audiovisual.
Diseño Contemporáneo,
Febrero 2017**



A



B

Fig. 8. Nuria Saura. 2017. Ph. P. Peripheral Past
Instalación audiovisual
B. Ortofoto de Catalunya del Vol americà sèrie A 1:10.000
(1945-46), Institut Cartogràfic de Catalunya,
(consultado diciembre-enero, 2017).

Empiezo a utilizar en mi investigación artística recuerdos autobiográficos y documentos.

Busco mapas aéreos de la zona del Parc Agrari en el archivo del Institut Cartogràfic de Catalunya. Empleo los ortomapas con las visiones aéreas del Baix Llobregat en blanco y negro de 1946, superponiéndolos y fusionándolos con los ortomapas con las visiones aéreas actuales de 2014 en una instalación audiovisual para ser proyectados en una gran pantalla. Hay una desaparición del terreno

Trabajo el concepto de la pérdida de suelo y naturaleza en la ciudad y la construcción de un centro y periferia. La periferia emerge como un lugar de posibilidades que se generan desde el umbral (Stravrides 2016).

Esta idea surge al cruzar el puente sobre el río Llobregat. Un puente es un lugar común de la periferia de Barcelona. Cuando era pequeña (1986-1994) vivía en un pueblo mayoritariamente obrero del extrarradio sobre un río dividido en dos mitades por una autopista que lleva a Barcelona: Ripollet. Al lado del puente estaba mi escuela.

Mi abuela fue *pagesa* del Baix Llobregat, cuando era joven, y vendía fruta en la antigua Mercabarna, me contaba que se levantaban de madrugada para ir en tartana a la ciudad.

La ciudad amenaza en la actualidad con hacer desaparecer el suelo natural de la periferia, todavía horizontal, bajo la presión vertical de los edificios.

Elijo para el audio una pieza de Joan Saura (Álbum, 1998, n°16) en la que se oye el *sampler* de unos niños masái.

Ph.P.Peripheral Past..

Eina Espai Barra de Ferro, 31 de gener, 4 febrer
2017



Fig. 10.
A, C. Fig. 8. Nuria Saura. *Ph.P. Peripheral Past*. Instalación audiovisual, Eina-Barra de Ferro,
2017. Fuente: Ortofoto de Catalunya 1:2.500 2014, Institut Cartogràfic de Catalunya
(consultado diciembre-enero, 2017). PH

Este proyecto de investigación artística gira en torno al carácter perturbador de la investigación artística, como un modo de pensar que puede generar disturbios (Vilar 2015) en una cadena de sentidos.

Esta investigación intenta reflexionar sobre la relación entre poder/vida, que emerge en estados excepcionales ,como un conflicto armado

Las imágenes de los bombardeos de Barcelona en 1938, realizadas por la fotógrafa anarquista Kati Horna, cambian el paradigma del imaginario bélico porque se centran, no en los combatientes, sino en la población civil, a través del fuera de campo, que alude a ese *grand-déhors* (Vilar 2015). El fuera de campo se utiliza como estrategia en la fotografía de Kati Horna, hay una visión vinculada a un discurso no-belicista en las imágenes de guerra

La figura del refugiado comporta una dialéctica entre derechos derivados de la condición humana y derechos vinculados a la soberanía del estado, como ha planteado Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* (Arendt 2013).

La condición humana es también una condición política y es una vida *per se*, que no equivale a una vida vinculada a una organización política, pero requiere formar parte de una comunidad política para poder tener derechos (Arendt 2013).

El estado contemporáneo está obligado a proteger la vida de la población civil. Cuando no puede hacerlo, la obligación se traslada a los otros estados y/o organizaciones internacionales, pero existe una obligación de protección internacional de los refugiados que, en la actualidad, se está incumpliendo.

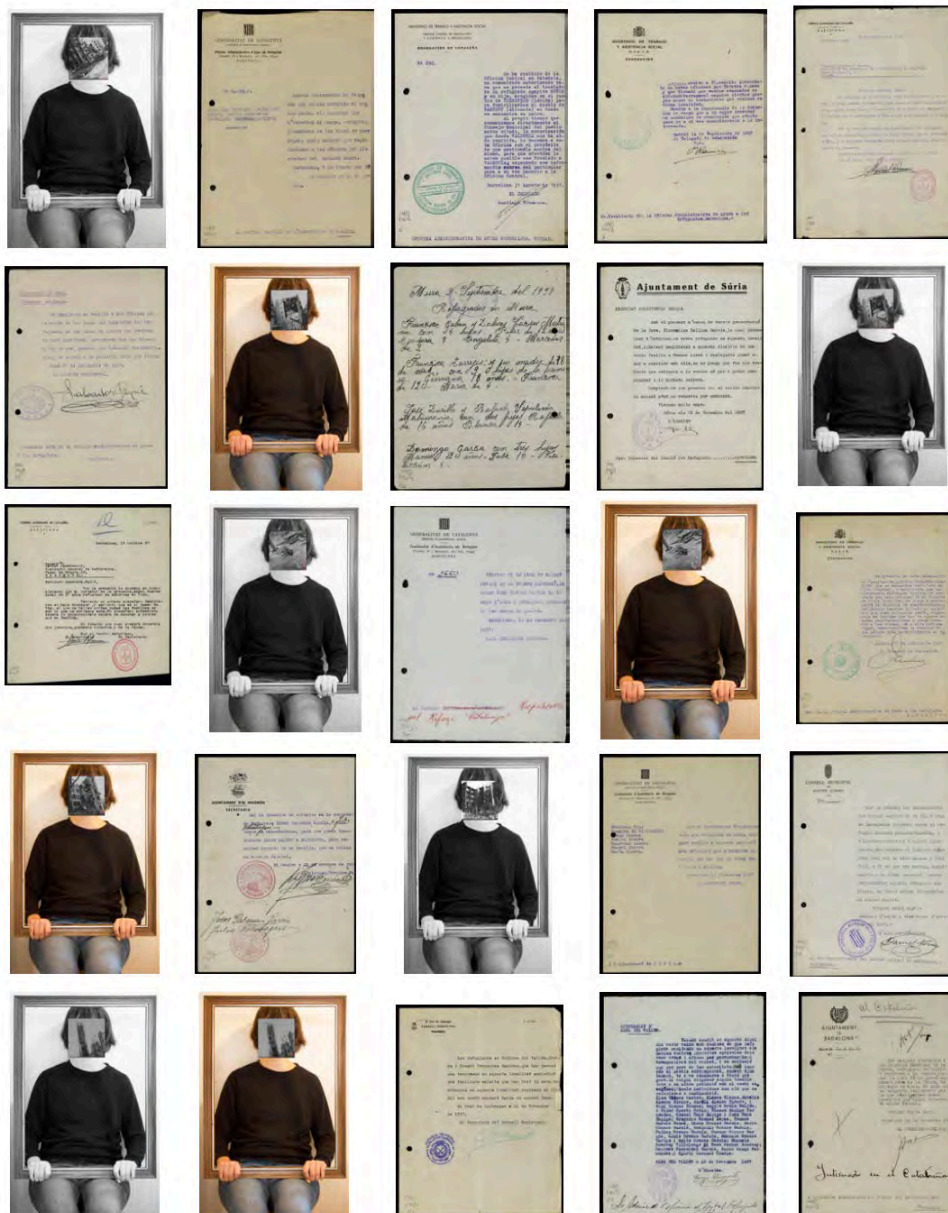
La correspondencia del Comissionat d'Ajuda al Refugiat durante la Guerra Civil, 1936-1939, que encuentro en el Arxiu Nacional de Catalunya, revela la organización de la acogida de evacuados durante la guerra civil, principalmente de Madrid, Asturias, Euskadi y Santander.

Un total de 350000 refugiados aproximadamente vinieron a Catalunya durante la Guerra Civil.

Según datos oficiales, de 2015 a 2016, se acogieron en España 687 refugiados.

Estos datos muestran también la intersección de la memoria con el presente y la fragilidad de los derechos humanos, junto con el olvido de algo que era propio del movimiento obrero: la solidaridad internacional y con el oprimido, por encima de nacionalidades y naciones.

Realizo una serie de fotografías en las que mi rostro se oculta tras una fotografía de Kati Horna. La identidad individual conlleva una memoria. Las fotografías se imprimen en formato cartel y se presentan en un formato instalación. Hay montones de carteles con las fotografías impresas, el público puede llevarse los carteles.



25

349313 Refugees: 1936-2016

Correspondencia del Comissariat d'Assistència als Refugiats durant la Guerra Civil (1936-1939)- Arxiu Nacional de Catalunya y retrato con fotografías de Kati Horna de edificios destruidos en Barcelona por los bombardeos (Centro Documental de la Memoria Histórica).

Investigación artística II, Febrero 2017

Fig. 11.

A. (Saura 2017)

B. (Horna 1938)

C. (Correspondencia Comissariat d'Assistència als Refugiats 1938)



Fig. 12. (Saura 2017)
(Horna1938)

2216

Relato Diegético.

Prácticas y Territorios del Diseño Actual

Febrero 2017

Proyecto: En base a varias tramas articuladas, se podría realizar una película de ciencia ficción. Se presenta este relato diegético como un blog escrito por los distintos protagonistas que relatan la historia.

Storyline:

El ser humano, en el Planeta Tierra del año 2216, ha llegado a una última etapa evolutiva. Gracias a la implantación de un hexoesqueleto de titanio, construido a partir de la impresión 3D, y el transplante de tejidos y órganos, las personas se construyen y deconstruyen desde el nacimiento. Sólo hay un elemento que es irreproducible: la vértebra que une la columna vertebral con el cráneo. Esta vértebra se llama Atlas.

El Atlas contiene la identidad biológica y biométrica y el ADN de la persona. Pero no coincide necesariamente con su identidad cultural, personal o social, que se halla implantada en 3 archivos craneales: persona, sociedad, cultura. Sociedad y cultura son transmitidos al nacer por la comunidad familiar no biológica a la que cada uno pertenece. Persona es llenado a lo largo de la vida. Estos tres archivos interaccionan y crecen o disminuyen. El mayor acto de amor es el intercambio de los archivos de memoria con otra persona, pero siempre es obligatorio guardar una copia de seguridad, sino supondría privar de libertad a otro individuo o suplantar su identidad.

Hay distintos poderes en la tierra, pero sólo hay una norma suprema: el Principio de Atlas. El Principio de Atlas impide que pueda ser implantado o reproducido en titanio el atlas de un individuo. Ello supondría la pérdida de todo vínculo biológico con lo humano, pero en contrapartida ¿permitiría alcanzar la inmortalidad?

Una comunidad intenta preservar este código ético en la tierra, pero deberá enfrentarse a los designios de una multinacional que quiere de forma oculta, implantar un atlas de titanio y generar una nueva era de seres sin cuerpo.

DOCUMENTACIÓN

Ce(n)sura

Junta de Museus de Catalunya. 1941-42.
Correspondència emesa i rebuda sobre les publicacions. Anys 1941-1942.
Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-715-T-2950.

Ph.P. Peripheral Past

Ortofoto de Catalunya 1:2.500 2014, Institut Cartogràfic de Catalunya
(consultado diciembre-enero, 2017)

Ortofoto de Catalunya del Vol americà sèrie A 1:10.000 (1945-46),
Institut Cartogràfic de Catalunya,
(consultado diciembre-enero, 2017).

349313 Refugees

Nuria Saura. 2017. 349313 Refugees. 1936-2016. Barcelona.
Proyecto de instalación realizado con fines de investigación académica para el Máster de Investigación en Arte y Diseño.
Serie de 12 retratos con 6 fotografías de Kati Horna en el rostro.
Impresión prevista tamaño cartel, 50x70 cm.
Fig, 15, 16, 17
Incluye las siguientes fotografías de Kati Horna:
Kati Horna, 1938. Barcelona. Barcelona, Bombardeos de Marzo. Fotografía en nitrato de celulosa, 6x6cm.
Archivo PARES, MECD, Centro Documental de la Memoria Histórica
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-FIAS-KATI_HORNA,FOTO.146
Kati Horna.1938. Barcelona.
Calle Cortés, Barcelona, bombardeos de marzo. Fotografía en nitrato de celulosa, 6x6cm.
Archivo PARES, MECD,
Centro Documental de la Memoria Histórica,
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-FIAS-KATI_HORNA,FOTO.141
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-FIAS-KATI_HORNA,FOTO.145
Fig. 15. Kati Horna.1938. Barcelona. Calle Cortés, Barcelona, bombardeos de marzo. Fotografía en nitrato de celulosa, 6x6 cm.
Archivo PARES, MECD,
Centro Documental de la Memoria Histórica,
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-FIAS-KATI_HORNA,FOTO.142
Fig. 16. Kati Horna, 1938. Barcelona. Calle Marina,Bombardeos de Marzo, Barcelona. Fotografía en nitrato de celulosa 6x6 cm.
Archivo PARES, MECD,
Centro Documental de la Memoria Histórica, ES.37274.CDMH/12.68.6//FO-
TOGRAFIAS-KATI_HORNA,FOTO.148
Kati Horna, 1938. Barcelona. Barcelona, Bombardeos de Marzo. Fotografía en nitrato de celulosa, 6x6cm.
Archivo PARES, MECD, Centro Documental de la Memoria Histórica
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-FIAS

Enlace para ver el documental

Copia privada

<https://www.dropbox.com/sh/t3j8qpcshcysm49/AABVklEQvhrZjkYN16lyCqPHa?dl=0>

No se autoriza la difusión, reproducción o comunicación pública de este documental en proceso de elaboración, que consta en la actualidad de dos capítulos como muestra de un trabajo en construcción, realizados con fines académicos y de investigación para este Trabajo Final de Máster.

nº4

CONTINENTAL NOTEBOOKS



Nuria Saura
Cuaderno de Investigación Artística
Orwell in the Desert

Nuria Saura
Trabajo Final
Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño
EINA-UAB 2015-2017
Tutores: T.Costa, O. Pibernat
1 septiembre 2017

CONTINENTAL NOTEBOOKS

1.	Londres, Cambridge, Barcelona, Jaén. 26 de diciembre 1936	p. 32
1.a	Diarios perdidos, maletas, una caja de hojalata	p. 42
1.aa	Homage to Catalonia. Fets de Maig de 1937	p.49
1.aaa	Panóptico. Campos de trigo. Campos de trabajo	p.60
2.	Memory is a battleground	p.68
2.a	Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past	p.73
2.aa	El testigo	p.80
3.	La ficción no es una mentira	p.82
3.a	In the suburbs near Tibidabo	p.86
3.aa	Orwell in the desert	p.95
3.aaa	Archivos, cajas, camiones	p.107
4.	Lagunas, refugios, refugiados	p.122
4.a	Rostros de esclavos	p.129
4aa	Olimpiadas, boy-scouts y Dina Vierny	p.140
5.	1984 cartas	p. 154



Orwell

A photograph of a theater stage. A red curtain is partially open, revealing a white wall. The ceiling is ornate with decorative elements. A bright light source is visible on the right side of the stage, creating a starburst effect. The foreground is dark, showing the silhouettes of the audience.

**in
the
Desert**

1. LONDRES, CAMBRIDGE, BARCELONA, JAEN

26 DECEMBER 1936

26 de diciembre 1936. Un escritor llega y un poeta muere (Hurst 2016).

Este escritor era George Orwell, que vino a luchar contra el Fascismo, en Barcelona. El poeta era John Cornford. Murió cerca de Córdoba (Hurst 2016). Ambos fueron brigadistas internacionales del POUM. George Orwell, después de llegar a Barcelona, el 26 de diciembre de 1936 fue a ver a John Mc Nair, líder del International Labour Party, y decidió enrolarse con las milicias del POUM, en lugar de con las Brigadas Internacionales (Blair 2017, 23).

El POUM (Partit Obrer d'Unificació Marxista) era un partido inicialmente comunista no stalinista, fundado en el barrio de Horta, en Barcelona (Solano 2005). Este partido tuvo una gran influencia en Catalunya, y fue especialmente fuerte en la región de Lleida. Orwell consideró, según un boletín del POUM de 3 de febrero de 1937, que sería más útil para la revolución y los trabajadores luchando en el frente, en lugar de escribir propaganda (Furlong 2017, 36): **"I have decided that I can be of most use to the workers as a fighter in the front, instead of writing propaganda"** (Orwell 1937). Sin embargo, Orwell la lucha de Orwell continuó al escribir *Homage to Catalonia*, después de su experiencia en la guerra civil.

Tras un período en el Cuartel Lenin, un cuartel militar hoy destruido y que estaba situado paradójicamente en la actual Ciutat de la Justícia, Orwell va al frente de Huesca a principios de 1937 (Blair 2017, 23) con la 29ª División de las milicias del POUM (Rodden and Rossi 2016, 71). La fotografía de Centelles es icónica en la actualidad: un hombre alto sobresale en el batallón en formación en el patio del cuartel Lenin (Berga 2017, 109), ese hombre alto, que no encuentra zapatos de su número en España, es George Orwell (Orwell 1938).



Fig.1.
Nuria Saura. 2017. Huesca.
Fotografía del cartel de la exposición "Orwell
toma café en Huesca" (Museo de Huesca,
17 febrero 2017-25 junio 2017), realizado a
partir de una fotografía de Agustí Centelles:
Caserna Lenin. POUM, 26 diciembre 1936

Luchar con las milicias del POUM durante la guerra civil era una batalla contra el fascismo, pero también una dura batalla para los brigadistas internacionales contra el miedo, el hambre, la violencia e incluso el aburrimiento. John Cornford murió a los 21 años. Antes escribió poemas como este sobre su lucha durante la guerra:

**"Then let my private battle with my
nerves,
The fear of pain whose pain survives,
The love that tears me by the roots,
The loneliness that claws my guts,
Fuse in the welded front our fight
preserves" (Cornford 1937).**

Su lucha personal con los nervios muestra los efectos de la guerra en las personas, al margen de mitos y épicas, el miedo al dolor o la soledad. A menudo se olvida la dimensión internacional de los brigadistas del POUM. En la actualidad, si se pregunta sobre los combatientes internacionales durante la Guerra Civil Española, sólo algunas personas son conscientes de ello. Mika Etchebéhère, La Capitana, era argentina, mujer y judía llegó a tener un rango de capitán en las milicias del POUM, integradas en el ejército de la República. Su retrato, hecho por Agustí Centelles, muestra una mujer que mira de frente, no hay pose alguna, está de pie, las manos se apoyan en la mesa, pero no parece que deba sostenerse, sino al contrario, parece que toda su fuerza repose en ese gesto, ella sigue mirándonos. Al acabar la guerra huye a Francia, pero perdida la guerra en España, el totalitarismo avanza en Europa y ha de huir de los nazis, volviendo por un tiempo a Buenos Aires. Escribirá un libro, *Ma guerre d'Espagne à moi*. Volverá a Europa. París. En la última etapa de su vida coincide en la que fue la antigua habitación de Samuel Beckett, en una residencia en la rue d'Alésia. Cuando vuelva a París, algún día, si puedo, me gustaría ir a ese lugar. (El País, 27 enero 2012), (Pochat y Olivera, 2013), (Osorio 2012), (Etchebéhère 1976).

John Cornford

Agosto 1936, consigue entrar como periodista en España. Lucha primero en Aragón con la brigada internacional del POUM. Enfermo de disenteria es repatriado desde Barcelona a Inglaterra.

" De regreso en Cambridge, dedicó toda su actividad a reclutar una tropa de voluntarios para integrarse en las recién nacidas Brigadas Internacionales. Apenas consiguió que se adhirieran unos pocos, entre ellos Bernard Knox, que acabaría por ser un reputado especialista en tragedia griega, y el novelista John Sommerfield, amigo íntimo de Malcolm Lowry, que a su vez estuvo a punto de unirse al grupo. Viajaron a París y, desde allí, vía Marsella, llegaron a Alicante con otro pequeño contingente de voluntarios ingleses e irlandeses encuadrados en la XIV Brigada, de mando francés. A mediados de octubre Cornford y sus compañeros estaban en Albacete, entrenándose militarmente en los cuarteles generales internacionales"

Javier Reverte

15-5-2017, El Pais.

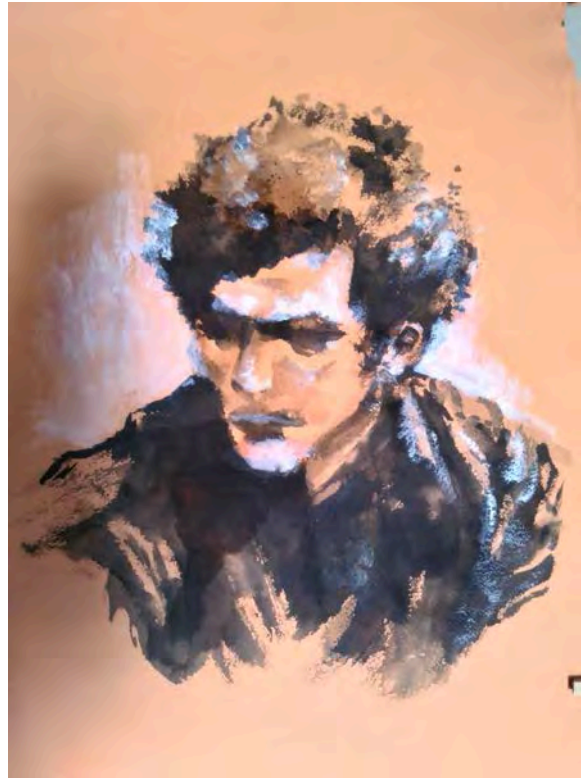


Fig. 2. Nuria Saura, 2017. Barcelona
Retrato de John Cornford, tinta y acrílico
sobre papel.
50x 70 cm.

Poeta. Comunista.
Cambridge, 27 diciembre 1915- Jaén 28 diciembre 1936

Las Brigadas Internacionales, sin embargo, estaban enmarcadas bajo el paraguas del partido comunista, acudieron a luchar en España, para frenar el avance del totalitarismo fascista en Europa: Luigi Longo, Italia, André Malraux o André Marty de Francia, y otras nacionalidades. La Guerra Civil española fue, como Martha Gellhorn también escribió, la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Hubo voluntarios de muchos países. La Brigada Internacional Abraham Lincoln (ALBA) estaba formada por voluntarios estadounidenses, algunos de ellos eran afroamericanos, que tuvieron rango oficial, cuando en los Estados Unidos era la época de la segregación racial (Pibernat 2017). Después, al volver a los USA, tuvieron que hacer frente a la sospecha durante la Segunda Guerra Mundial, y la represión del comunismo en la era McCarthy, las listas negras y la "caza de brujas" (ALBA archives, 2008).

La Brigada Taelmann estaba formada por voluntarios austríacos y alemanes. Hubo otros que lucharon con el POUM (Bernecker 1982, 12) como Willy Brandt, socialista y también alcalde de Berlín, de 1957 a 1966, y canciller de Alemania por el Partido Socialdemócrata (SPD). Vino a luchar contra el fascismo durante la guerra y coincidió con Orwell en el Hotel Falcón, donde se hospedaban en las Ramblas (Bernecker 1982, 12). *"Ich Bin Ein Berliner"*. Años más tarde, en una Europa dividida por un muro, escucharía estas palabras de un presidente americano que iba a ser asesinado.

Pete Seeger y Ernst Busch grabaron al terminar la guerra civil española las canciones de las Brigadas Internacionales. Algunas de estas canciones son himnos de libertad, pero también explican la dura vida en el frente. *Jarama Valley* es la canción de la Brigada Abraham Lincoln. Es una versión de una canción popular de origen irlandés, (Pablos Miguel 1993) *Red River Valley*. A partir de la canción popular se crea la letra original de la canción para la Brigada Lincoln:

**There's a valley in Spain called Jarama,
That's a place that we all know so well,
for it is there that we wasted our manhood,
And most of our old age as well.**

**From this valley they tell us we're leaving
But don't hasten to bid us adieu
For even though we make our departure
We'll be back in an hour or two. Abraham Lincoln Brigade original Song, 1936**

La canción nos habla de hombres jóvenes que han gastado su juventud o incluso su edad adulta en la guerra. Algunos de ellos nunca más vieron su país. Esta canción ayuda a comprender la dura partida de las Brigadas Internacionales de España. No fue decidida por ellos. Las autoridades de la República, intentando ganar apoyos internacionales y romper la política de neutralidad de las democracias liberales europeas, en el Comité de No Intervención de la fallida Sociedad de Naciones, deciden disolver las Brigadas Internacionales, en 1938.

El origen irlandés de la canción proviene de la integración de un batallón de 67 irlandeses, denominado "James Conelly" en la brigada americana, tras las polémicas porque no querían formar parte de un batallón británico (Pablos Miguel). La letra de la canción de la ALBA muestra que no querían irse, volverán en una hora o dos. La partida es dura, pero parece peor el futuro: estarán en tierra de nadie. Se han vuelto extranjeros en el mundo, porque nadie comprenderá lo que han vivido: "*you will never be happy with strangers, they would not understand you as we*":

**Oh, we're proud of our Lincoln Battalion
And the marathon record it's made,
Please do us this one little favor
And take this last word to Brigade:**

**You will never be happy with strangers,
They would not understand you as we,
So remember the Jarama Valley
And the old men who wait patiently**

Abraham Lincoln Brigade original Song, 1936

So remember. La memoria se convierte en una Resistencia. Las Brigadas Internacionales dejan España, a finales de 1938. Primero, hay una ceremonia de despedida en Les Masies, L'Espluga de Francolí. Robert Capa estuvo allí. Una foto hecha por Henry Buckley muestra en su esquina derecha al fotógrafo fotografiado: Robert Capa con su cámara haciendo una fotografía de los voluntarios de las Brigadas Internacionales. Rostros extraños mirando a las autoridades de la República. ¿Qué piensan?



Fig. 3. Henry Buckley. 25 octubre 1938. L'Espluga de Francolí
Autoritats a l'acte comiat de les Brigades Internacionals a les Masies de l'Espluga de Francolí.
ACAP21-1022-N-1. Arxiu de Complement de l'Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès.



Fig. 4. Nuria Saura. 2010. "El Roure", La Garriga.
Fotografía digital.

El 25 de octubre de 1938, tres días después, una multitud les despide en una ceremonia pública en Barcelona. Pero a pesar de los esfuerzos del ejército de la República, el fascismo avanza. En un último intento, algunos brigadistas permanecen en España, en La Garriga, apenas 30 km de Barcelona. Allí se concentran intentando poder ser movilizados para hacer frente al ataque sobre Barcelona. Luigi Longo "Gallo" y André Marty intentan llevar a cabo esta última operación contra Franco con los últimos brigadistas (Gesalí e Iñiguez 2011).

Pero, el 26 de enero Franco entra en Barcelona. El 29 de enero la aviación italiana al servicio de Franco bombardea La Garriga.

Desde que tenía 14 años, para ir de mi instituto a la plaza del pueblo, pasaba junto a un olmo. Este olmo es el árbol más antiguo de La Garriga. Al lado, cayó una bomba.

29 / 01 / 1939



Dolores Ibarruri, la Pasionaria, en su discurso de adiós a las Brigadas Internacionales les dijo:

"Sois la historia, sois la leyenda... No os olvidaremos..." (Ibarruri, 1938)

Olvidar. No sabía casi nada al respecto hasta que hice este trabajo.

Leí estas palabras inscritas en una placa conmemorativa en Portbou, en un muro junto a los escalones que llevan a la vieja estación.

Portbou es un pueblo situado en la frontera entre España y Francia, antes casi de paso obligado. Miles de personas pasaron por ese umbral intentando huir hacia Europa, camino del exilio.



Fig. 5 (pág. anterior)
Nuria Saura. 2017. La Garriga.
Fotografía de la baldosa realizada por Fina Tuneu para conmemorar el bombardeo de La Garriga, el 20 de enero de 1939, situada en el suelo cerca del olmo donde al lado cayó una bomba.

Fig. 6.
Nuria Saura. 2017. Portbou
Fotografía de la Placa en homenaje a las Brigadas Internacionales junto a la estación de tren.



Fig. 7. Autor desconocido. 1937. Le Perthus.
Frontera a Le Perthus,
Arxiu Fotogràfic de Barcelona,
bcn000733.

Orwell también cruzó la frontera en Portbou. Partió en tren con su mujer desde Barcelona el 23 de junio de 1937 (Rodden and Rossi 2016, 76). Pero los motivos de su partida son complejos. No era miembro de las Brigadas Internacionales de la República, porque luchó con las Brigadas Internacionales del POUM, un partido trotskista, pero según escribe en *Homage to Catalonia*, nunca llegó a ser miembro del partido (Orwell 1938).

1.a

DIARIOS PERDIDOS, MALETAS, UNA CAJA DE HOJALATA

El olvido corta la historia. En la actualidad es posible hablar sin miedo de la Guerra Civil, pero sigue siendo un tema incómodo. Durante décadas, las personas que vivieron la guerra civil no querían hablar. Mi abuelo sólo me explicó al final de su vida algunas partes de su experiencia como desertor. El silencio era algo compartido con las personas de esa generación. Sufrieron el miedo y la represión de los vencidos. También hay la vergüenza y la culpa de los que colaboraron con Franco, algunos por miedo o afinidad, incluso muchos por comodidad, proximidad, supervivencia o también sentimientos religiosos. Tampoco les suele gustar hablar de esto. La historia de la guerra es controvertida, porque fue una guerra civil.

La Biblioteca Nacional de España ha realizado una tarea de catalogación y digitalización de los dibujos de los niños de la guerra. Utilizo estos dibujos en mi documental. Muestran cómo la guerra civil afectó la vida de las generaciones siguientes. Aviones lanzando bombas, ruinas, ambulancias, barcos hundidos, refugios, caravanas de refugiados huyendo de ciudades, literas para niños en antiguas mansiones burguesas y acontecimientos que consiguen sacarlos de ese imaginario bélico como una sesión de cine en la colonia de niños refugiados.



Fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Colección dibujos niños de la guerra
Biblioteca Nacional de España, 1936-1938. Biblioteca Digital Hispánica.



Fig. 9

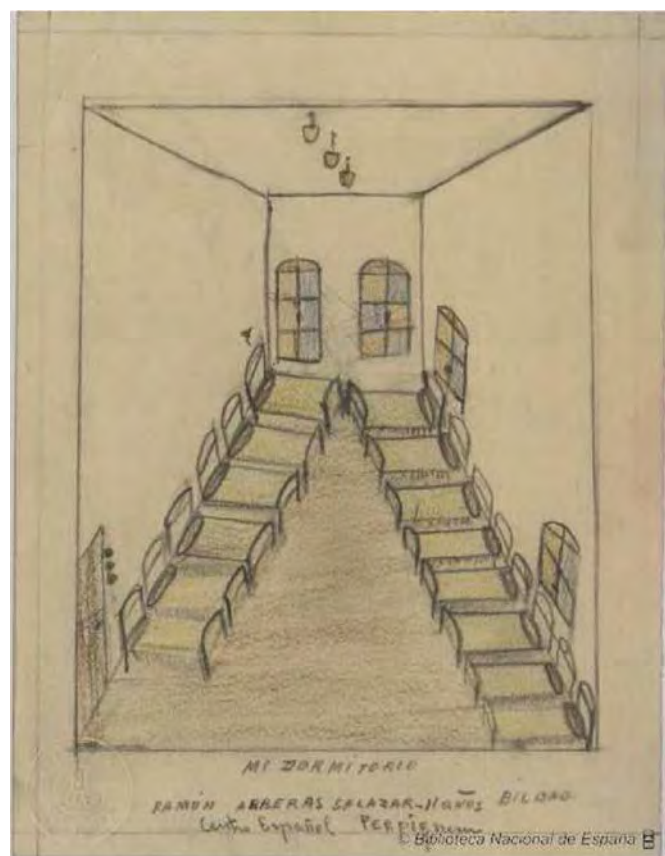


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Kati Horna era una fotógrafa húngara. Vino a España en marzo de 1937, con un encargo del Ministerio de Propaganda Exterior (Pelizzon 2014, 44). Sus fotografías muestran los efectos de la guerra en la población civil: Casas rotas en la Calle Marina de Barcelona bajo las bombas, un perro muerto en una calle, una mujer amamantando a su hijo mirando a otra parte, ojos grandes de niños en un hospital. Inocentes. Bombardear la población civil era algo frecuente durante la Guerra Civil española y también lo fue luego, durante la Segunda Guerra Mundial. Londres o Berlín. Empezó en la guerra civil como una estrategia de guerra para desmoralizar.

Cuando fui a Berlín por primera vez, en 2008, me impresionó lo que me dijo el taxista. Un hombre educado, tranquilo, con una coleta que nos iba comentando lo que veíamos. Al pasar delante de la iglesia del memorial donde todavía se pueden ver los agujeros de las bombas caídas durante la Segunda Guerra Mundial me dijo, la hemos dejado ahí, para recordar lo que hicimos, y que nunca vuelva a pasar. Después de la Segunda Guerra Mundial, surgió el Derecho Internacional Humanitario para evitar los efectos de la guerra sobre la población civil. En la actualidad, el principio clave es el principio de distinción entre combatientes y civiles y un bombardeo sobre la población civil es un crimen de guerra.

Horna tuvo que huir de España a México al final de la guerra. Vivió allí durante su exilio con su marido, también artista, que había conocido en la guerra civil. Dio clases en la universidad de Bellas Artes. Al huir salvó 250 negativos de la guerra civil en una pequeña caja de hojalata. Durante décadas, casi no hizo difusión de estas fotografías.

Pero en 1979, con la llegada de la democracia a España, ofreció estas fotografías a las autoridades democráticas y fueron guardadas en el Archivo Histórico Nacional (Pelizzon 2014,11). En la actualidad se encuentran en el archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica.



Fig. 15.



Fig.16



Fig.17

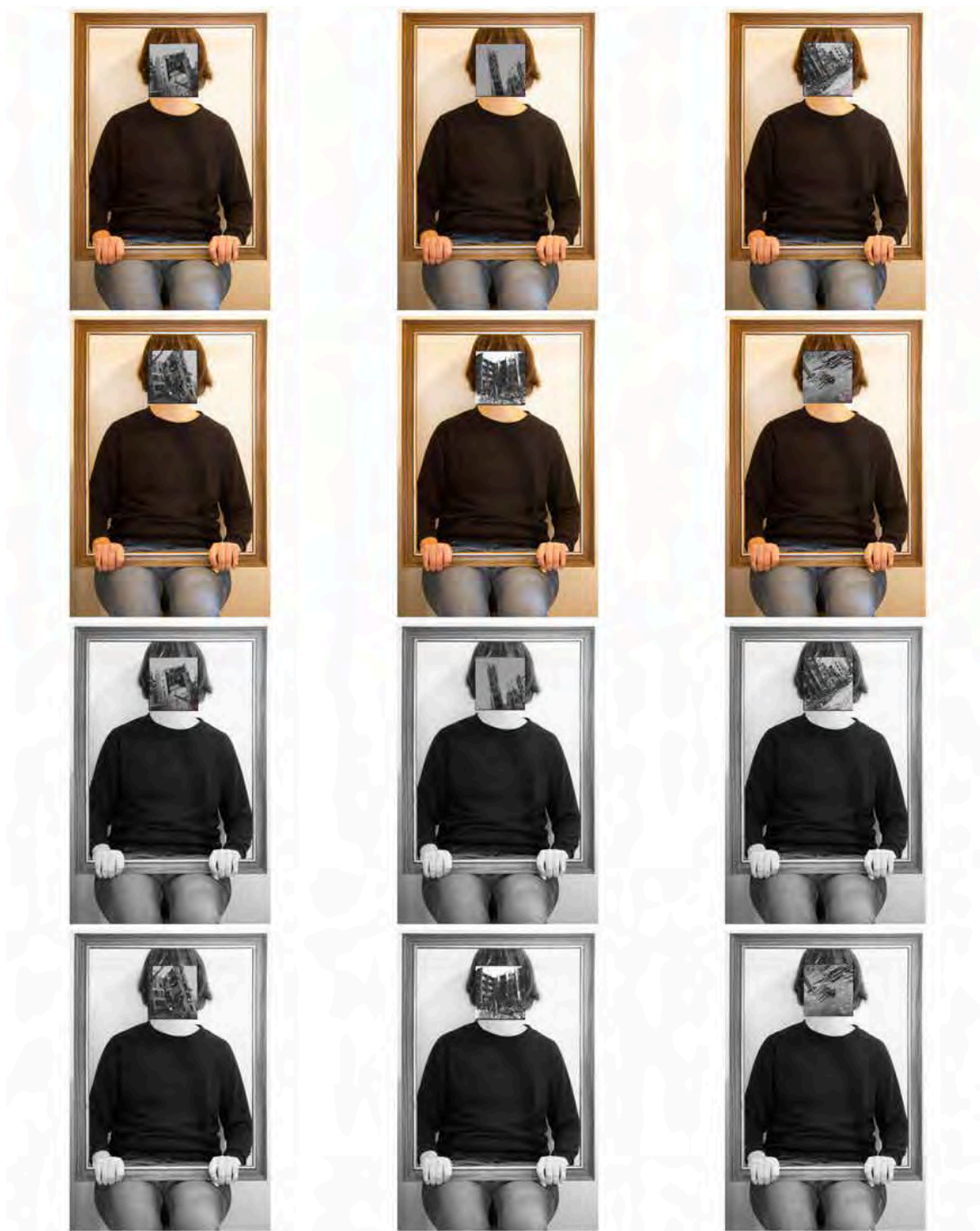


Fig. 18.

Fig. 15. Kati Horna.1938. Barcelona. *Calle Cortés, Barcelona, bombardeos de marzo.*

Archivo PARES, MECD, Centro Documental de la Memoria Histórica

Fig. 16. Kati Horna, 1938. Barcelona. *Calle Marina,Bombardeos de Marzo, Barcelona.*

Archivo PARES, MECD, Centro Documental de la Memoria Histórica

Fig. 17. Kati Horna, 1938. Barcelona. *Barcelona, Bombardeos de Marzo, .*

Archivo PARES, MECD, Centro Documental de la Memoria Histórica

Fig. 18. Nuria Saura. 2017. *349313 Refugees. 1936-2016.* Barcelona.

Proyecto de instalación para el Máster de Investigación en Arte y Diseño. Serie de retratos con fotografías de Kati Horna en el rostro (MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica, ver referencia completa)

La historia es escrita con estos rastros: los negativos salvados de Kati Horna en una pequeña caja de hojalata o los negativos perdidos de Robert Capa en una maleta mexicana. Durante años, los negativos perdidos de Capa estuvieron en un sótano de la Ciudad de México. Fueron descubiertos en 2008, al morir el antiguo embajador de México en París (Ziff 2011). Cuando los nazis llegaban a París, el hombre que revelaba los negativos de Capa quiso evitar que fueran destruidos, y llegaron al Embajador de México (Ziff 2011). Viajaron al otro lado del Atlántico. Silencio durante medio siglo. Acabaron en Nueva York y volvieron a Europa, llegaron a Barcelona en 2011 y una anciana de Sarrià, Montserrat Saguè, se reconoció en una de estas fotografías publicadas en *El Periódico* (Segura, 7 abril 2016, *El País*). Era una niña que recibió una merienda de la antigua sociedad de ayuda Cuáquera en una antigua escuela del barrio de Sarrià en noviembre de 1938. Un historiador, Jordi Bigues, identifica las distintas fotos que Capa realizó en Sarrià ((Segura, 7 abril 2016, *El País*).

Pero la historia es también trazada por el olvido. La maleta de Walter Benjamin en Portbou, llena de manuscritos del filósofo que tuvo que suicidarse en Portbou, después de que las autoridades españolas le denegaran la entrada y decidieran que sería entregado a las autoridades nazis. Quería huir desde España a Estados Unidos. Murió en La Fonda Francia, el 26 de septiembre de 1940. Portbou es un umbral oscuro. No hemos podido leer nunca sus manuscritos.

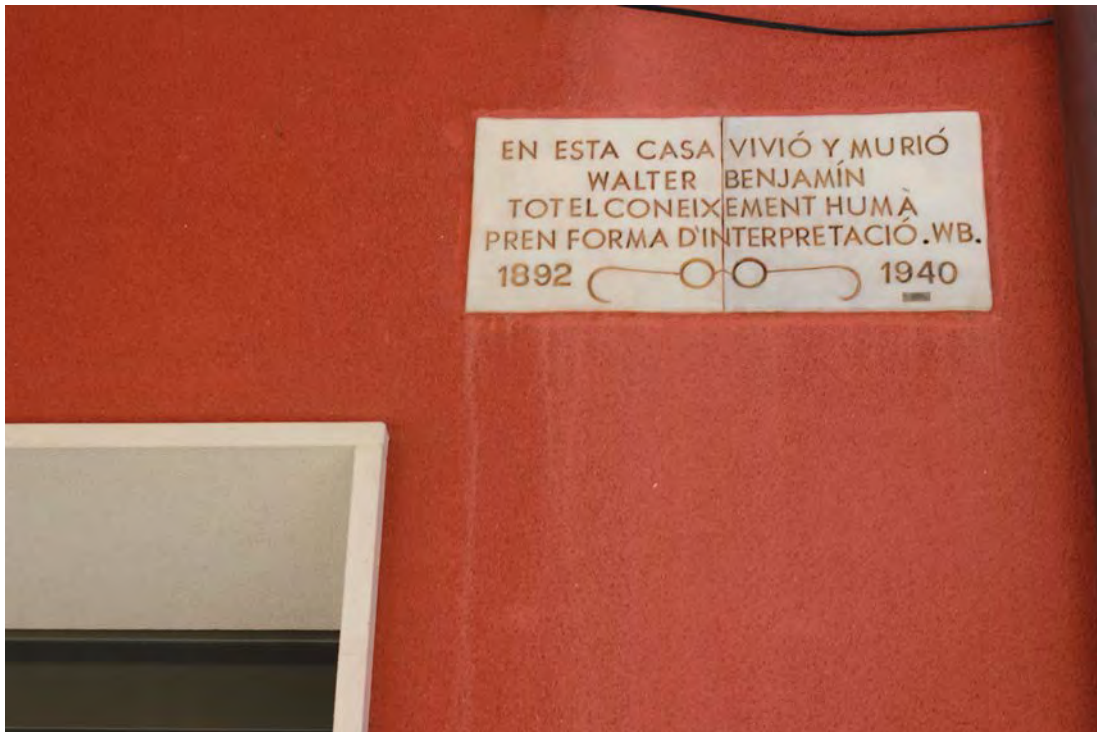


Fig. 19. Nuria Saura. 2017. Portbou
"Fonda Francia"

Fig. 20 (pag.siguiente)
Nuria Saura. 2017. Portbou.
Reloj estación de tren. Fotografía digital



Fig. 20.

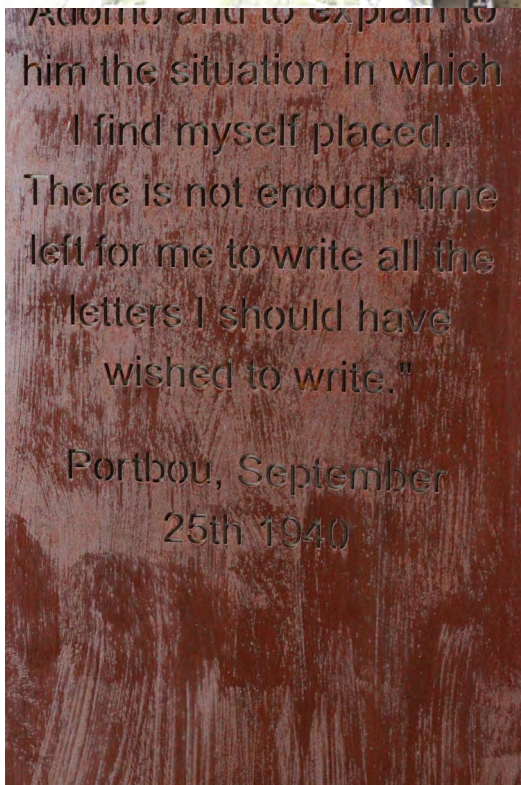


Fig.21. Nuria Saura. 2017. Cementerio de Portbou, inscripción con la última carta de Benjamin a Adorno, de 25 de septiembre de 1940. Fotografía digital

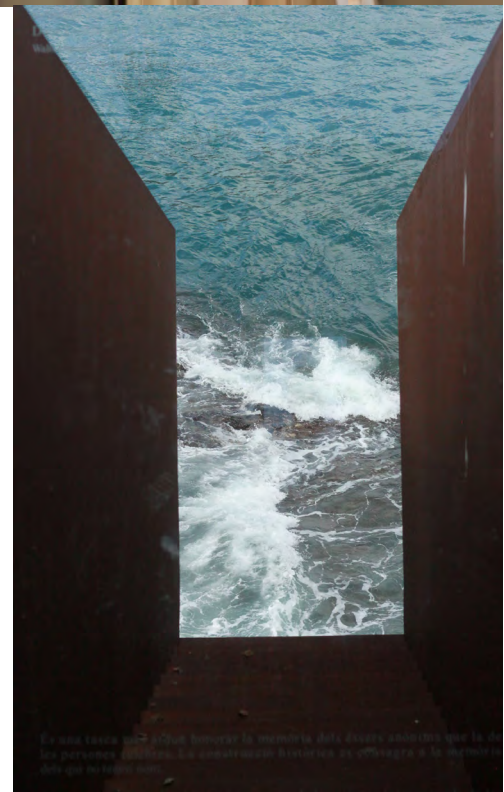


Fig.22. Nuria Saura. 2017. Portbou. Dani Karavan. 1994. *Pasajes*, Memorial Walter Benjamin Benjamin, *Pasajes*,

No hemos podido leer nunca los cuadernos del Hotel Continental que Orwell escribió como diario durante la Guerra civil. La policía secreta los confiscó. No los hemos leído, pero no los olvidamos:

" A couple of nights earlier, however, in the small hours of the morning, six of the plain-clothes police had invaded our room at the hotel and searched it. They had seized every scrap of paper we possessed, except, fortunately, our passports and cheque book. They had taken my diaries, all our books, all the press-cuttings that had been piling up for months past (I have often wondered what use those press-cuttings were to them), all my war souvenirs, and all our letters"
(Orwell, *Homage to Catalonia*, 1938 , p.200).

La guerra es también una guerra contra la memoria. La destrucción del patrimonio cultural, de diarios y pruebas es una forma de imponer el olvido. La narración está entonces hecha sólo desde un lado. Homenaje a Catalunya, el libro escrito por Orwell, es un emblema de esta lucha contra el olvido. Su hijo, Richard Blair, lo explica bien: destruidos sus diarios, tuvo que escribir desde su propia memoria (Blair 2017, 26). Hay quien dice que el diario del Continental, permanece en Moscú, encerrado en los archivos de la NKVD (Furlong 2017, 38).



Fig. 23. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Hotel Continental, Las Ramblas, 1 de enero 2017

1.aa HOMAGE TO CATALONIA.

FETS DE MAIG DE 1937

La ilegación del POUM en Junio de 1937 tuvo según explica Orwell en Homenaje a Catalunya, un efecto retroactivo: **“had a retrospective effect; the POUM was now illegal, and therefore one was breaking the law by having previously belonged to it”** (Orwell 1938, 196). Este era su caso, había luchado en el Frente de Huesca con las milicias del POUM, no con las Brigadas Internacionales. Por lo tanto era sospechoso. Pero la culpa no provenía de un crimen, sino de haber participado de una ideología revolucionaria:

“This was not a round-up of criminals; it was merely a reign of terror. I was not guilty of any definite act, but I was guilty of Trotskyism”. The fact that I had served in the P.O.U.M militia was quite enough to get me into prison. It was no use hanging on to the English notion that you are safe so long as you keep the law. Practically the law was what the police chose to make it”. (Orwell 1938, *Homage to Catalonia*, p. 201).

Homenaje a Cataluña refleja un episodio turbio en la guerra civil española, incluso todavía hoy controvertido, la lucha entre las izquierdas durante la Guerra Civil en Cataluña. Pero es imposible comprender estos hechos, sin tener en cuenta la dimensión internacional de la Guerra Civil. Como explica Pibernat en una de las entrevistas realizadas para este documental, la represión del POUM, un partido trotskista es la antesala de los Procesos de Moscú (Pibernat 2017), cuando Stalin juzgó y ejecutó a disidentes y líderes troskistas en el marco de la Gran Purga basada en la represión política.

Pero Orwell no está sólo impactado por la dureza de la represión política, sino que plantea su indignación ante la limitación de la libertad de expresión y las mentiras contadas sobre estos hechos, que a él le toca vivir personalmente. En la primera semana de mayo de 1937, hace 80 años, en las calles de Barcelona, hubo una confrontación entre anarquistas, apoyados por trotskistas del POUM, y comunistas, apoyados por la Generalitat de Catalunya. Los anarquistas ocuparon el edificio de la Telefónica en Plaza Catalunya. En la actualidad este edificio se identifica por las colas y el anuncio luminoso de Movistar. Los trotskistas dieron su apoyo a esta acción anarquista. Orwell estaba en Barcelona en ese momento y actuó junto al POUM. La mayor parte del tiempo estuvo en Las Ramblas, en el lado defendido por el POUM.

Desde lo alto del teatro Poliorama, Orwell contempla a los guardias de asalto encerrados en el Café Moka. El café Moka todavía existe. Hay turistas que toman café. Hay una fotografía que muestra a unos chicos que son los guardias parapetados detrás de un colchón en el Café Moka empuñando fusiles.

"Half across the street, from behind the newspaper kiosk, a head — it was the head of an American militiaman whom I knew well — was sticking up, for all the world like a coconut at a fair. It was only afterwards that I grasped what was really happening. Next door to the P.O.U.M. building there was a café with a hotel above it, called the Café Moka. The day before twenty or thirty armed CivilGuards had entered the café and then, when the fighting started, had suddenly seized the building and barricaded themselves in. Presumably they had been ordered to seize the café as a preliminary to attacking the P.O.U.M. offices later".
(Orwell 1938, Homage to Catalonia)



Fig. 24. Autor desconocido, Barcelona, 1937

Arxiu Nacional de Catalunya:

"Guàrdies d'Assalt defensen Ràdio Associació de Catalunya, protegits amb matalassos de l'Hotel Cèntric (ubicat al pis superior de la ràdio) i des de l'interior del bar Moka, a la planta baixa dels locals de l'emissora arran dels "Fets de Maig ". Militants de la CNT-FAI i POUM volien ocupar l'emissora i adreçar-se al poble per ràdio. Rambla dels Estudis, Barcelona".
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC 1-1- Generalitat de Catalunya (Segona República)
ANC1-1-N-3999

Orwell contempla la ciudad, desde el tejado del Poliorama, e incluso contempla por primera vez, desde que ha llegado, el mar. Describe la situación de una ciudad dividida. Una calma tensa planea sobre las calles.

Immediately opposite there was a cinematograph, called the Poliorama, with a museum above it, and at the top, high above the general level of the roofs, a small observatory with twin domes. The domes commanded the street, and a few men posted up there with rifles could prevent any attack on the P.O.U.M. buildings. The caretakers at the cinema were C.N.T. members and would let us come and go. As for the Civil Guards in the Café Moka, there would be no trouble with them; they did not want to fight and would be only too glad to live and let live.

....

The next three days and nights I spent continuously on the roof of the Poliorama, except for brief intervals when I slipped across to the hotel for meals. I used to sit on the roof marvelling at the folly of it all. From the little windows in the observatory you could see for miles around — vista after vista of tall slender buildings, glass domes, and fantastic curly roofs with brilliant green and copper tiles; over to eastward the glittering pale blue sea — the first glimpse of the sea that I had had since coming to Spain. And the whole huge town of a million people was locked in a sort of violent inertia, a nightmare of noise without movement.

(Orwell, *Homage to Catalonia*, 1938)



Fig. 25. Nuria Saura.2017. Barcelona
Café Moka, en cuyo piso superior estaba la Radio Associació de Catalunya, al lado del antiguo Comité Ejecutivo del POUM, situado a la izquierda.
1 de enero de 2017.

El antiguo Hotel Falcón en las Ramblas, ahora es una biblioteca municipal. Era la sede del Comité Militar del POUM y el lugar de hospedaje de los milicianos y partidarios del POUM, delante había otro lugar bajo control del POUM, el Teatre Principal, allí estaba la oficina de reclutamiento (Fundació Andreu Nin 2017).

La Virreina era otro centro, el "Instituto Maurín" de estudios marxistas (Fundació Andreu Nin 2017) y el actual Hotel Rivoli, era la sede del Comité Ejecutivo del POUM. Allí fue visto por última vez Andreu Nin, periodista, maestro y traductor de escritores rusos como Dostoyevski, al catalán. Era el líder del POUM.

Años más tarde, todavía no se sabe donde está enterrado, ni el día exacto en que murió, las circunstancias de su muerte son todavía controvertidas (Pelai Pagès 2010, 59). El 16 de junio de 1937 fue detenido, y luego torturado y probablemente asesinado en Alcalá de Henares (Pelai Pagès 2009). Dolors Genovès hizo una investigación sobre estos hechos plasmada en un documental a partir de los archivos de la NKDV, la policía secreta soviética (Pagès Blanch 2009, 58).

Ahora hay una placa conmemorativa que permanece en silencio entre los transeúntes y turistas de Las Ramblas que no pueden imaginar lo ocurrido en esta ciudad.



Fig. 26. Nuria Saura. 2017. Barcelona

Placa en recuerdo a Andreu Nin, en el lugar donde fue visto por última vez, en la Rambla dels Estudis, Barcelona, el 16 de junio de 1937. (Fecha de ilegalización del POUM) 1 enero 1937.



Fig. 27. Autor desconocido. 18 octubre 1936. Barcelona
Fotografía. Arxiu Nacional de Catalunya
Pionera portabandera participant a la desfilada infantil en honor de la tripulació del vaixell soviètic Ziryatin, a Barcelona. ANC1-1-N-3175

La placa recibe el reflejo de las luces de neon de un Subway y tiendas de moda. Ironías de la historia. 80 años antes, detrás de la confrontación de los Fets de Maig en Barcelona había una diferente concepción de la revolución y la guerra: Anarquistas y trotskistas querían hacer primero la revolución y luego ganar la guerra. Los comunistas querían ganar la guerra y entonces hacer la revolución (Pibernat 2017).

Sin embargo, a nivel político, la represión estalinista derivó en la ilegalización del POUM y la ilegalización y represalias contra sus líderes y partidarios, con la complicidad de las autoridades de la República y del Partido Comunista. La mujer de Andreu Nin en su denuncia sobre la desaparición de su marido, lo comparó con la desaparición de otros revolucionarios europeos, como Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg o Giacomo Matteoti (Pagès Blanch 2009, 60).

Los edificios más relevantes de los partidos políticos estaban en las Ramblas y en Plaza Catalunya. En el antiguo edificio del Banco Español de Crédito, donde está la tienda de Apple, estuvo el Hotel Colón. Desde allí se realizó en 1924 la primera emisión de Radio en España, desde Radio Barcelona, antes de que se trasladara un año después a la Calle Caspe (Barcelofilia, 16 febrero 2011).

Fue la sede central del Partit Socialista Unificat de Catalunya durante la Guerra Civil.

Hay una fotografía conocida en la que se pueden ver los grandes rostros de Stalin y Lenin colgando de la fachada. Pero a mi me parece más interesante una fotografía de Brangulí, posiblemente de agosto a diciembre de 1936, guardada en el Arxiu Nacional de Catalunya, en la que los rostros de Stalin y Lenin quedan en un segundo plano y vemos una estampa clásica y autobiográfica casi, si has sido alguna vez niño en Barcelona: una niña acompañada por su padre dando de comer a las palomas de Plaza Catalunya. Está en medio de una multitud de ciudadanos y milicianos. El PSUC fue ilegalizado y represaliado por Franco y luego tuvo un papel crucial durante la transición. El Hotel Colón después de la Guerra Civil, fue destruido por Franco. Se construyó en su lugar el Banco Español de Crédito. El edificio ha sido luego sede de otros bancos.

Fig. 28





Fig. 29. Brangulí. 1936. Barcelona
Ciutadans i milicians d'esbarjo a la Plaça de Catalunya
 Arxiu Nacional de Catalunya,
 ANC1-42-N-14429



Fig. 28, 30. Nuria Saura. 2017. Barcelona
 50 Plaça Catalunya, palomas, antiguo Banco Español de
 Crédito. 2 diciembre 2016.

Orwell era un revolucionario de acción y pensamiento y era alguien independiente y honesto. Considero absolutamente relevante su lucha en el frente contra el fascismo, pero me interesa particularmente su lucha personal por la libertad individual contra el poder y la autoridad en tiempos de fascismo y totalitarismo. Hay una implicación personal contra el intento de silenciar la libertad de pensamiento y de expresión. Gracias a su testimonio en *Homenaje a Cataluña* podemos saber cómo actúa el poder para intentar imponer un olvido forzado sobre hechos históricos. Considero esto una cuestión crucial que aparece en sus obras posteriores y empieza en *Homenaje a Catalunya*. Curiosamente, a pesar de su decepción como revolucionario, sigue creyendo aún más en el ser humano (Gee 7 julio 2017)

“Curiously enough, the whole experience has left me with not less but more belief in the decency of human beings.” (Orwell 1938, *Homage to Catalonia*)

Quizás por eso Orwell nos resulte contemporáneo, porque escribe no un libro ideológico, sino un libro sobre el ser humano:

**“It is a portrait in human complexity”
(Gee 2017).**

En *Homenaje a Cataluña*, Orwell explica por un lado, cómo los líderes y partidarios del POUM fueron detenidos por la policía después de su ilegalización el 16 Junio de 1937. Por otro lado, explica cómo aquellos hombres que habían estado luchando contra Franco justo días antes, eran acusados de colaboradores del fascismo por los periódicos nacionales y el partido comunista. Wilebaldo Solano, líder del POUM, explica sin embargo, cómo la campaña contra el POUM no tiene verosimilitud suficiente entre las bases del partido comunista, y algunos de ellos consideraban que: **“los del POUM y los anarquistas son considerados como camaradas por los militantes del PSUC porque lucharon duramente contra la sublevación militar-fascista”**(Solano 1994).

Orwell explica la oscuridad que envuelve la disolución y represión del POUM y la falta de veracidad en las informaciones que se publican en la prensa al respecto. La prensa nacional guarda silencio sobre los cargos contra los líderes y las razones del arresto de la gente del POUM:

"I think I am right in saying that there was not a single word about it, or about the suppression of the POUM, in any Barcelona papers, Communist, anarchist, or Republican. We first learned the precise nature of the charges against the POUM leaders not from any Spanish paper but from the English papers that reached Barcelona a day or two later. What we could know at this time was that the Government was not responsible for the charge of treachery and espionage, and that members of the Government later repudiate it. We only vaguely knew that the POUM leaders, and presumably all the rest of us, were accused of being in Fascist pay. And already the rumours were flying round that people were being secretly shot in jail"
(Orwell 1938, Homage to Catalonia).

Aparece aquí una línea que marca la diferencia entre los límites inherentes al conocimiento histórico y la eliminación de hechos de la historia porque el poder decide silenciarlos. En la primera edición de Homenaje a Cataluña, hay un capítulo nº 11, que en las ediciones actuales está situado al final del libro como un epílogo. Prefiero la versión de la primera edición, puesto que considero que este capítulo es clave. Tengo esta versión antigua porque mi padre trajo el libro de Londres, en un viaje de juventud. Al inicio de este capítulo se sitúa un párrafo que alude justamente a la naturaleza compleja de la realidad y a un límite diría, casi epistemológico, inherente al conocimiento, ¿qué ocurrió en realidad?:

" It will never be possible to get a completely accurate and unbiased account of the Barcelona fighting, because the necessary records do not exist. Future historians will have nothing to go upon except a mass of accusations and party propaganda. I myself have little data beyond what I saw with my own eyes and what I have learned from other eye-witnesses whom I believe to be reliable. I can, however, contradict some of the more flagrant lies and help to get the affair into some kind of perspective. First of all, what actually happened?"

(Orwell 1938, Homage to Catalonia,144)

No podemos saber de forma exacta qué ocurrió en Barcelona, porque los registros necesarios no existen. Creo que hay una alusión implícita a la pérdida de sus referencias sobre la guerra, en los diarios. También a la propia naturaleza del conflicto, en el que las informaciones se generan desde arriba: Los historiadores del futuro no tendrán más que acusaciones y propaganda del partido. Incluso, su propio testimonio se basa en lo que él vio y otros testigos que le parecen creíbles. Tiene pocos datos. Pero, sin embargo, puede contradecir las mentiras flagrantes sobre lo que ha sido contado y aportar una perspectiva. ¿Qué pasó realmente?

Este párrafo es un compromiso con la veracidad y honestidad, límites del derecho a la información y parte de la ética periodística. Estos criterios deben ser seguidos por todo periodista. Los límites al conocimiento son inherentes a la condición humana. Pero la mentira y la presión del poder sobre la libertad de expresión son la peor parte de la condición humana. Orwell sintió la represión del pensamiento al final de su etapa en España. Considero que esto le influenció al escribir 1984.

Como Gee explica, si *Homenaje a Cataluña* es un libro al que se puede acudir varias veces y resulta todavía contemporáneo es porque no es una crónica política, partidista o ideológica, sino porque radiografía al ser humano. También es, como su título indica, un reconocimiento a las personas, no al poder, que lucharon con él contra el fascismo, también extranjeros como Georges Kopp.

Georges Kopp era el comandante de su brigada en el frente de Huesca. La amistad entre George Orwell y Georges Kopp tiene una dimensión que va más allá de una mera afinidad individual. La descripción de Georges Kopp muestra la ayuda y solidaridad internacional, entre las personas que vinieron a España a luchar contra el fascismo e hicieron aquello que sus naciones no hacían:

"He was a man who had sacrificed everything- family, nationality, livelihood- simply to come to Spain and fight against Fascism. By leaving Belgium without permission and joining a foreign army while he was on the Belgian Army reserve, and, earlier, by helping to manufacture munitions illegally for the Spanish government, he had piled up years of imprisonment for himself if he should ever return to his own country"
(Orwell 1938, Homage to Catalonia).

La solidaridad internacional es un valor de la izquierda compartido por George Orwell, Georges Kopp y los voluntarios internacionales. En la actualidad, ¿qué queda de ello?



Fig. 31. Sonia Blair, Frente de Huesca.1937
George Kopp
George Kopp at the Aragon Front, Spain.
George Orwell Archive, UCL.

1.aaa PANÓPTICO. CAMPOS DE TRIGO. CAMPOS DE TRABAJO

Después de la prohibición del POUM, hubo una dura represión política y hubo camaradas como Georges Kopp que fueron detenidos de forma secreta en la cárcel. Los peligros de las detenciones arbitrarias están presentes en el pensamiento de Orwell. Orwell Anticipa en *Homenaje a Cataluña* la reflexión de 1984 sobre la arbitrariedad y el absurdo del poder totalitario que impone una obediencia ciega, incluso contraria a la racionalidad, mediante un terror que puede recaer sobre cualquiera, haga lo que haga, por el mero hecho de pensar diferente. ¿Qué he hecho? ¿Por qué alguien querría arrestarme?

" In spite of the innumerable arrests it was almost impossible for me to believe that I was in any danger. The whole thing seemed too meaningless. It was the same refusal to take this idiotic onslaught seriously that had led Kopp into jail. I kept saying, but why should anyone want to arrest me? What had I done? I was not even a party member of P.O.U.M" (Homage [1938] 1966, 201).

Me parece próximo a *El Proceso* de Kafka, el libro empieza así:

**"Alguien debió haber calumniado a Joseph K, porque una mañana, sin que hubiera hecho nada malo, lo detuvieron"
(Kafka [1925] 2008, 1)**

Creo que estas dos líneas sintetizan casi el s.XX.

Este mes de Junio de 2017, 80 años después de los Fets de Maig, la cárcel más antigua de Barcelona ha sido cerrada: La Modelo. Esta cárcel fue construida siguiendo un modelo panóptico. Cuando tenía 18 años leí el libro *Vigilar y Castigar* de Foucault. Junto con el proceso de Kafka, *Masa y Poder* de Elías Canetti y *Fruta Prohibida* de Juan Ramón Capella fueron las lecturas que más me impactaron y me acompañaron en esas mañanas de tedio en Barcelona, leyendo en el césped de la ilustre Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona, en lugar de ir a clase. Comprender los mecanismos de control que se insertan en la sociedad desde el derecho me resultó más provechoso que aprenderme el Código Civil de memoria. Ahora mi rebelión me parece un tanto adolescente y creo que quizás me hubiera ido mejor si me hubiera aprendido de forma más disciplinada el Código Civil y me hubiera ido cuanto antes de allí.

El modelo del panóptico carcelario es iniciado por Bentham. Foucault, en *Vigilar y Castigar* lo describe así:

“El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Es una construcción en forma de anillo, tiene en el centro una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. Esta dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción; estas tiene dos ventanas, una que da al interior (correspondientes a las ventanas de la torre) y la otra que da al exterior permite que la luz atraviese la celda. Basta con situar un vigilante en la torre y en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, etc.

Se recorta sobre la luz las pequeñas siluetas cautivas en cada celda de la periferia. El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en ultimo termino protegía. La visibilidad es una trampa” (Foucault [1975] 2003, 184)“.

Esta construcción arquitectónica conlleva un eje del poder que se ejerce sobre el condenado: es visto sin saber quién lo ve, deviene **“objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”**:

“Cada cual en su lugar, está bien encerrado. Es visto, pero él no ve, objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación. La disposición de su aposento, frente a la torre central, le impone una visibilidad axial; peor las divisiones del anillo, las celdas bien separadas implican una invisibilidad lateral. Y está es garantía del orden”.

(Foucault [1975] 2003, 185).

La punición moderna y su traslación arquitectónica contienen un aspecto que se inicia en Homenaje a Catalunya y que Orwell desarrolla en su distopía de 1984: no hay un control físico directo sobre el sujeto, sino que, el control es más sofisticado, el *Big Brother* todo lo ve. En este sentido, el panóptico es coincidente:

“De ahí el efecto mayor del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Este aparato es una maquina de crear y sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce”. (Foucault [1975] 2003, 185)

Creada en 1904, la cárcel fue llamada “Modelo” porque debía servir de modelo para la reforma penitenciaria (Pelai Pagès 1996). Tristes son los muros. Durante la dictadura, el 2 de marzo de 1974 fue ejecutado Puig Antich, un joven anarquista de 25 años, a pesar de la oposición de la calle.

Al cerrar la cárcel, se pudo ver en el patio, el pasado mes de Junio, en 2017, la película que explica estos hechos.

Cuando vivía en mi piso de estudiante, durante los años que estudié en la Facultad de Derecho en Barcelona, no sé por qué extraña ironía, viví muy cerca de la Cárcel Modelo. Durante años, pasaba al lado casi cada día, andando. Tiene un muro alto y largo, esas torres de vigía, unas alambradas. Parecía cuando andabas que el muro nunca iba a terminarse.

Si esa era mi impresión, y yo era, teóricamente libre, me imagino cómo debía ser la sensación para alguien que estaba años en su interior.

Durante la Guerra Civil, había galerías de la cárcel con presos políticos. Allí fueron encerrados los presos del POUM. Eran trotskistas. Las cartas desde la cárcel muestran cómo sufrieron su injusta detención. En 1938, cuando Orwell ya había abandonado España, muchos de estos presos fueron llevados desde Barcelona a campos de trabajo. Los campos de trabajo de la República fueron creados en 26 de diciembre de 1936 (Oliva Llorens 2013, 53) (Francesc Badia 2001, 27), y puestos luego bajo control del SIM: Servicio de Inteligencia Militar (Oliva Llorens 2013, 54). En Catalunya, empezaron a funcionar después del 4 de abril de 1938, cuando ante la necesidad de construir las líneas de defensa de Catalunya para frenar el avance fascista, se decide utilizar a los presos en campos de trabajo para construir estas líneas de defensa (Francesc Badia 2001). Los presos políticos del POUM también fueron a estos campos, junto con presos comunes, presos de derechas, presos del otro bando, anarquistas, religiosos y homosexuales (Francesc Badia 2001). Pelai Pagès calcula que unos 1750 presos fueron destinados desde la Cárcel Modelo a los campos de trabajo (Pelai Pagès, 1996) (Francesc Badia 2001, 111). El peor de los campos de trabajos fue el Campo de trabajo nº 3 (Francesc Badia, 2001, 205). Situado en Omells de Nagaia, el Urgell, todo el pueblo quedó convertido en un campo de concentración (Francesc Badia 2001, 191). El objetivo no era la eliminación física directa, pero la muerte se producía por las condiciones de vida en el campo o los fusilamientos por parte de los guardianes del SIM (Francesc Badia 2001). Los testimonios e historiadores relatan un reino de terror inspirado en los gulags soviéticos. Muchos de los prisioneros murieron y fueron enterrados en fosas comunes (Solé i Barjau 2007, 68). El testigo del médico del campo explica cómo fueron trasladados desde la cárcel Modelo, el 23 de abril de 1938, subieron a un tren hasta Cervera, y fueron andando hasta el campo, quién no seguía era fusilado (Boleda Cases 2000) (Francesc Badia 2001, 187).

Si váis a este sitio en la actualidad, no hay nada que indique lo allí ocurrido. Muchos prisioneros murieron y los habitantes del pueblo intentaron ayudarles. Pero no hay nada que recuerde lo sucedido. Salvo una antigua cruz. Campos de trigo que se mueve con el viento que sopla, sol tórrido en verano, mucho frío en invierno. Una tierra árida sólo apta para el cultivo de cereales o viñedos. No hay ninguna placa o memorial. Nunca imaginé que en los campos en los que he jugado desde que era pequeña, hubiera sucedido esto.

Es una tierra que ha sido pobre siempre, pero paradójicamente, para mí es bonita. Viví los veranos de mi infancia en el pueblo más próximo a este lugar.



Fig. 32. Nuria Saura. 2017.
Carretera dels Omells de Na Gaia.
Fotografia digital

Fig. 33. Nuria Saura. 2017.
Campos, cerca dels Omells de Na Gaia.
Fotografia digital





La República necesitaba construir búnkers y trincheras para detener a las tropas de Franco. El río Segre, en Lérida fue un frente duro. Lleida cae el 3 de abril de 1938 (Solé i Barjau 2007, 67). Querían construir una especie de Línea Maginot para frenar el avance fascista. Llamaron a esta Línea de defensa que pasa por el Urgell, L-2. Muchos de los caminos de mi pueblo fueron abiertos por prisioneros de guerra, probablemente. Se necesitaban hombres para construir estas trincheras, pero si los hombres estaban luchando en el frente, ¿quién podía hacerlo? Los presos, y, entre ellos, presos políticos. Hombres del POUM murieron en los campos de trabajo fusilados gritando contra el fascismo y Viva la República (Carta dels Presos del POUM). Enviaron cartas a la comunidad internacional y a la Generalitat, desde las galerías con presos políticos de la cárcel Modelo. La Generalitat envió a unos funcionarios a verificar la situación en el Campo de Trabajo nº 3. La descripción se refiere a un imperio del terror y la barbarie. Este informe fue clasificado como confidencial. No se adoptó, aparentemente, ninguna otra medida. El historiador Francesc Badia ha documentado la realidad de los campos de trabajo en su obra *Els camps de treball a Catalunya durant la Guerra Civil*.



Fig. 34, 35, 36. Nuria Saura
Búnker de la L-2. Santuari del Tallat.
Fotografía digital.



2. MEMORY IS A BATTLEGROUND

Paul Veyne escribió sobre los límites del conocimiento histórico. No es lo mismo un hecho vivido que la historia sobre este hecho. Siempre hay un límite para el historiador: “

“Cette limite est la suivante: en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n’est saisi directement et entièrement ; il l’est toujours incomplètement et latéralement a travers des documents et des témoignages, disons à travers des tekmeria, des traces » (Veyne 1971, 14).

Orwell coincide con esta historia de trazos, rastros, aludiendo a los escasos registros que posee, y escribe un relato que sitúa con total honestidad, en base a lo que sus ojos vieron y otros en quienes confía le han contado. Por ello se aproxima a los hechos históricos desde la cuestión imposible

“First of all, what actually happened?” (Orwell [1938] 1966, *Homenaje a Catalonia*,).

Esta es la cuestión principal. Es consciente de los límites del conocimiento histórico, pero tiene un compromiso personal con la búsqueda de la verdad. En este sentido, Orwell anticipa y se posiciona contra los riesgos de la post-verdad, siendo consciente, de una forma contemporánea que la verdad es inasible.

En su ensayo nunca publicado como prefacio a *Animal Farm* (hasta el año 2000), Orwell aborda la libertad de prensa. Hay una frase que también conecta con *Homenaje a Cataluña*:

“These people don’t see that if you encourage totalitarian methods, the time may come when they will be used against you instead of for you. Make a habit of imprisoning Fascists without trial, and perhaps the process won’t stop at Fascists” (Orwell [1945] 2000) .

Este pensamiento me parece contemporáneo, preludia las paradojas de las políticas de seguridad sin garantías, y los peligros para la erosión de los derechos de los individuos derivados de la aplicación de medidas de represión sin un juicio previo con garantías.

Considero que la dimensión colectiva de la sociedad y de la libertad individual están interrelacionadas y son recíprocas en el pensamiento de Orwell. La libertad de prensa no es absoluta para Orwell, porque tiene presentes los límites que emergen de su dimensión colectiva y su función social. El Tribunal Europeo de Derechos Humanos ha considerado en su jurisprudencia como elemento clave que la libertad de expresión tiene una función social. Si es considerada no sólo un derecho individual, la libertad de prensa es necesaria para los individuos pero también para la sociedad. Debido a esta dimensión social, la libertad de expresión puede tener ciertos estrictos límites. Desde su concepción como libertad individual, en el ensayo de Orwell, los límites están concebidos en el sentido planteado por **Rosa Luxemburg: "Freedom for the other fellow"** (Orwell [1945] 2000).

Sin embargo, Orwell es consciente de la poderosa naturaleza de las palabras después de las totalitarias experiencias de propaganda, sabe el daño que puede generarse para la sociedad a partir de los discursos. Por ello, la libertad de decir e imprimir es para cualquiera, siempre que no dañe al resto de la comunidad de una forma irreparable:

"If the intellectual liberty which without a doubt has been one of the distinguishing marks of western civilization means anything at all, it means that everyone shall have the right to say and to print what he believes to be the truth, provided only that it does not harm the rest of the community in some quite unmistakable way" (Orwell [1945] 2000).

Comunidad e individuo son, por lo tanto, los ejes del pensamiento de Orwell. El equilibrio se rompe en 1984 cuando el individuo cae bajo una coerción colectiva desde el partido en el poder. Soriano plantea en una entrevista realizada para este documental, cómo en la actualidad la balanza por el contrario se ha decantado de lo colectivo a lo individual (Soriano 2017). La construcción del futuro depende de la construcción del presente (Soriano 2017). Si los individuos son libres, también son responsables.

El principio de la responsabilidad individual es uno de los principios esenciales de los Juicios de Nuremberg. También los individuos anónimos son responsables de sus actos y no pueden decir que sólo cumplían órdenes. Arendt, en *Eichmann en Jerusalén*, (Arendt [1963]) escribió sobre la banalidad del mal. Existe un principio también en el derecho penal recordado por Butler en su análisis sobre el pensamiento de Arendt (Butler 2011). Este principio es el de la intencionalidad de los actos (Butler 2011). ¿Puede ser alguien responsable si sus decisiones se atribuyen a otro? ¿Puede un hombre sólo ejecutar un acto y no decidirlo? ¿Sólo cumplir órdenes? Este es el designio final de totalitarismo. El individuo pierde el control sobre sus propios actos y se somete sin cuestionar a las órdenes del partido, sin ser responsable de sus actos, también pierde su libertad. Perdida la responsabilidad, perdidos los propios actos.

**Your body is a battleground
(Kruger 1989).**

Your memory is a battleground.

Orwell sabía que la memoria puede ser un campo de batalla. 1984 puede ser leído como un ensayo distópico sobre el control del poder y la pérdida de la libertad individual. Esta cuestión creo que parte de su experiencia previa descrita en *Homenaje a Cataluña*. La primera subversión que realiza Winston en 1984 es escribir un diario. Orwell perdió su diario después de la redada realizada por la policía secreta en el Hotel Continental. Por ello tiene que escribir *Homenaje a Catalunya* basándose en el recuerdo (Blair 2017, 26). Pero lo escribe pronto, apenas unos meses después del conflicto. Un diario es una forma de construir una memoria individual. El mero hecho de empezar el diario es castigado. No hace falta ninguna ley, es una subversión que proviene de interpretar que el tiempo puede ser narrado o escrito en base a las propias decisiones. Pero sólo escribir algo bajo la decisión derivada de la libertad individual es ir contra el estado y debe ser castigado incluso con la muerte o el campo de trabajo:

"The thing that he was about to do was to open a diary. This was not illegal (nothing was illegal, since there were no longer any laws), but if detected it was reasonably certain that it would be punishable by death, or at least by twenty-five years in a forced-labour camp" (Orwell [1938] 1966, *Homage to Catalonia*).

Si hacemos una conexión con *Homenaje a Catalunya*, existía la pena de muerte y hubo campos de trabajo. El crimen no era un crimen de sangre sino un crimen del pensamiento, como en 1984: **"the essential crime that contained all others in itself. Thoughtcrime, they called it"**(Orwell [1938] 1966, *Homage to Catalonia*, 21).

Pensamiento. Sin actos. Sólo pensar diferente puede ser un "Thoughtcrime". Bajo los criterios determinados por el poder, la disidencia puede ser suprimido y el pensamiento libre devenir un crimen, "thoughtcrime". A través de su ensayo distópico, Orwell anticipa un futuro basado en el control. Pero la narración aborda algo más trascendental incluso, que deriva de la experiencia de los estados totalitarios, no se trata sólo de control los actos de los ciudadanos, sino sus pensamientos e incluso, sus sentimientos, su amor o sus deseos.

En la era digital, Lipovetsky y Serroy han puesto sobre la mesa la cuestión del triunfo del capitalismo estético (Lipovetsky y Serroy). Se elimina el poder de resistencia y crítica intrínseco al arte. En lugar de tener un código que genera capital cultural (Bourdieu 1979), y que puede ser aprendido y comprendido, dando lugar a una descodificación del capital simbólico que genera revolución o resistencia (Foucault), lo estético se convierte en un perfecto aliado del capitalismo. Bellos restaurantes de diseño que parecen galerías de arte, productos de consumo a los que está asociado un estado de ánimo mejor, felicidad de consumo bajo o de alto consumo. El arte se encierra en museos que no se comprenden o desciende a la última tienda abierta en Barcelona. Nos convertimos cada vez más en menos ciudadanos y más consumidores.

Nuestras decisiones están influenciadas por aplicaciones preciosas, anuncios indirectos y gadgets tecnológicos que nos avisan de lo que necesitamos. Sin embargo, es importante recordar que la intencionalidad y la capacidad de decisión son justamente ahora el campo de batalla. Influencers. Controlar el deseo es una forma sofisticada de poder, cuando los individuos llegan a creer que desean algo que en realidad no necesitan. Ese deseo está presente en la distopía de Orwell, limitar el pensamiento propio, controlar el deseo.



Fig. 37. Nuria Saura
Studio room
registro making of *Orwell in the Desert*.

2.a WHO CONTROLS THE PAST CONTROLS THE FUTURE: WHO CONTROLS THE PRESENT CONTROLS THE PAST

En su ensayo sobre la libertad de prensa, Orwell recuerda que la censura no siempre proviene de un acto explícito del poder, no hace falta una prohibición oficial para que las ideas que no son populares o adecuadas en un momento dado sean silenciadas:

“Unpopular ideas can be silenced, and inconvenient facts kept dark, without the need for any official ban” (Orwell [1945] 2000).

Hay un silencio impuesto sobre determinadas cuestiones, que emerge de la imposición de una cierta ortodoxia en el pensamiento y los medios, cuestionar dicha ortodoxia supone ser silenciado no desde el poder, sino desde los propios medios de comunicación:

“At any given moment there is an orthodoxy, a body of ideas which it is assumed that all right-thinking people will accept without question. It is not exactly forbidden to say this, that or the other, but it is ‘not done’ to say it, just as in mid-Victorian times it was ‘not done’ to mention trousers in the presence of a lady. Anyone who challenges the prevailing orthodoxy finds himself silenced with surprising effectiveness. A genuinely unfashionable opinion is almost never given a fair hearing, either in the popular press or in the highbrow periodicals” (Orwell).

Orwell habla de cobardía intelectual. Los intelectuales tienen una responsabilidad específica. En el juicio sobre los conocidos como “medias de la haine” o medios del odio del Genocidio en Rwanda, la infame Radio Mil Colinas o el Periódico Kangura, tres hombres fueron acusados como responsables: un profesor de universidad, un jurista y un periodista. Habían fundado esta radio y este periódico desde los cuales se incitó continuamente a cometer el genocidio. El juez que presidía el tribunal recordó que se había traicionado su rol como intelectuales y líderes (The Guardian, 4 diciembre 2003). En este caso, a través de las palabras se llegó a la violencia física con intencionalidad genocida.

Esta responsabilidad del intelectual deriva sin embargo no sólo de una incitación directa a través del discurso sino también de una complicidad tácita a partir de su silencio. El silencio puede ser complicidad y la censura puede emerger de una cobardía intelectual:

"The word ancient emphasises the fact that intellectual freedom is a deep-rooted tradition without which our characteristic western culture could only doubtfully exist. From that tradition many of our intellectuals are visibly turning away. They have accepted the principle that a book should be published or suppressed, praised or damned, not on its merits but according to political expediency. And others who do not actually hold this view assent to it from sheer cowardice" (Orwell [1945] 2000).



Fig. 38. Nuria Saura. EINA
Filmación. Registro ensayo performance
23 horas a diario, con Sara Gómez

Winston, en 1984, es un ejemplo de esta lucha por la libertad individual. Su confrontación empieza con una confrontación con las palabras. Escribir un diario es su primera subversión. Pero si es capaz de desafiar la pena de muerte o el campo de trabajos forzados, para quién escribe este diario? Para el futuro:

“For whom, it suddenly occurred to him to wonder, was he writing this diary? For the future, for the unborn” (Orwell [1949] 1984).

La construcción del futuro empieza a través del relato sobre el presente. Pero también la construcción del pasado o del futuro determina el relato sobre el presente. La responsabilidad colectiva emerge de la responsabilidad individual, por ello el presente se escribe para los no-nacidos, las futuras generaciones. La memoria o un relato sobre los hechos que busca la verdad puede constituir una forma de resistencia o incluso una amenaza peligrosa para la autoridad, cuando justamente se busca la asimilación de determinados hechos como verdaderos o generar una ortodoxia oficial.

Cuando Orwell imagina el futuro al escribir el presente, paradójicamente, en esta distopía se plantea una utopía. En la primera mitad del s.XX todavía había una creencia en grandes utopías. Sin embargo después de la segunda guerra mundial, el futuro se volvió precario y en lugar de creer en un progreso permanente, el ser humano conoció la barbarie que había sucedido al desarrollo tecnológico. Hiroshima o la capacidad de autordestruirse. Hubo la necesidad de construir otro mundo, pero quizás no la creencia.

Creo que Orwell experimenta de forma anticipada esta responsabilidad con un futuro frágil, después de su decepción con la revolución en España al contemplar la fragilidad de un discurso utópico llevado a la práctica con desdén por la libertad y la vida humana.

“a preservar a las generaciones venideras del flagelo de la guerra que dos veces durante nuestra vida ha infligido a la Humanidad sufrimientos indecibles” (ONU 1945).

Los derechos humanos se establecen como un límite al poder del estado, después de ver cómo los derechos habían sido eliminados en los estados totalitarios. No pueden depender sólo de la soberanía estatal, sino que los derechos derivan de la condición humana y, en consecuencia, se proyectan frente al estado y ante la comunidad internacional. Existía un deber de crear otro futuro. En este sentido los años 60, fueron un tiempo de reivindicación, un intento de exigir el cumplimiento de este deber: un futuro mejor. La democracia llegó a España no por la acción internacional, sino, por un lado, la propia debilidad del régimen aislado, pero sobre todo por el impulso derivado de la gente que luchó clandestinamente contra Franco, desde la calle y a través del pensamiento.

La narrativa del tiempo puede influenciar no sólo nuestro conocimiento sobre el pasado, sino que influencia también cómo leemos y construimos el presente (Pibernat 2017). Incluso Orwell, a pesar de haber vivido el terror y la muerte en dos guerras, deja que Winston sueñe con un tiempo utópico que parece sustentarse en esa era en la que, incluso el marxismo había soñado, supone el final de la historia, pero no justamente porque no exista otra alternativa al capitalismo, como Fukuyama planteaba, sino que, se han abolido las desigualdades y el ser humano puede ser libre. En el caso de Orwell, sin embargo, esta utopía no es sólo desde un punto de vista materialista, sino que contempla un aspecto presente en las reivindicaciones contemporáneas: un tiempo donde el pensamiento es libre y cada persona puede ser diferente de las otras, pero no se ha perdido la comunidad: *do not live alone*. En este tiempo, la verdad existe. Esta reivindicación de la búsqueda de la verdad parte de su experiencia derivada de la presión de la mentira y el silencio desde el poder. Por último, lo que ha sido hecho no puede ser deshecho. En este sentido, hay una apelación a la objetividad de los hechos. La narrativa del pasado no sólo influencia cómo nos relacionamos con el pasado, sino también con el presente (Pibernat 2017).

Winston escribe para un futuro utópico, pero hemos de partir del presente vivido por Orwell en dos guerras. Esta utopía parte de este conocimiento del poder sobre el tiempo:

"To the future or to the past, to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone –to a time when truth exists and what is done cannot be undone: From the age of uniformity, from the age of solitude, from the age of Big Brother, from the age of doublethink-greetings!" (Orwell [1949]30).

Winston escribe su diario para este tiempo utópico, pero es castigado por pensar, incluso por amar o desear contra el poder del estado. Se parece en este sentido a un héroe griego. El desafío no es idealizado sino humanizado, cae incluso por el deseo. Baudrillard explica que la seducción es un arma. Esta idea, que puede ser mal entendida, es fundamental. Contemplar al ser humano no como un ser dualizado, alma-cuerpo, desde el punto de vista platónico, sino como lo que Shakespeare ya plantea, seres humanos rotos o arrastrados por pasiones en una delgada cuerda floja, tensada en este caso desde un poder que niega cualquier impulso de humanidad, como el deseo.

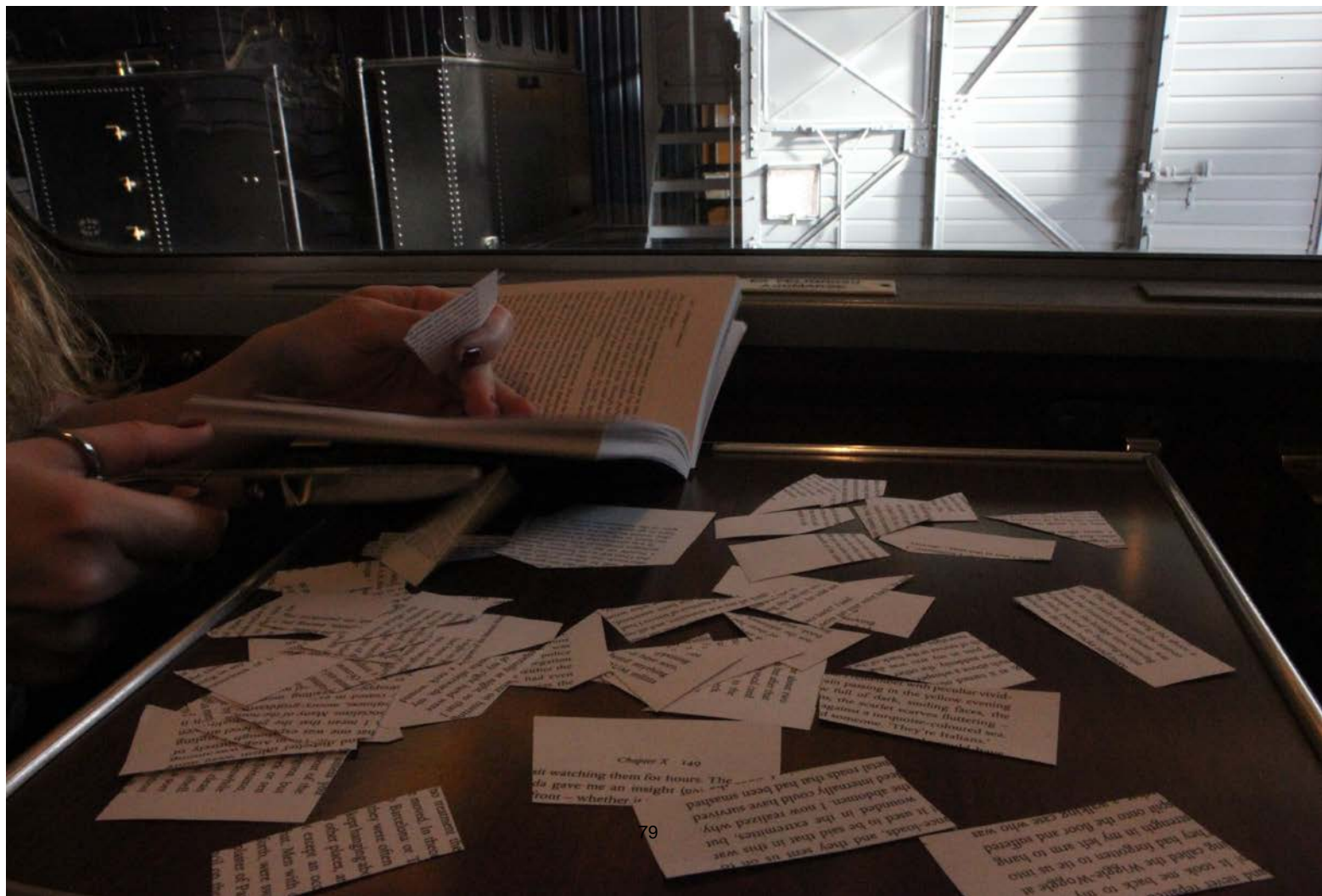


La frase que sintetiza esta lucha individual por la memoria y, por ende, por el control del tiempo que no es otra cosa que el control por las propias decisiones derivadas de la libertad del individuo:

" Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past"
(Orwell [1949] 1984)

La labor de Winston en el Records Department es justo lo contrario a su gesto de escribir un diario para el futuro: él ha de destruir la memoria y el cambio en función de las órdenes del poder y sus deseos. El presente y el pasado están continuamente siendo reescritos según los intereses del partido, pero, bajo el Gran Hermano, no hay tampoco un rastro real o prueba de ello. La historia es un palimpsesto, un manuscrito que se reescribe y escribe encima cuantas veces sea necesario:

"All history was a palimpsest, scraped clean and re-inscribed exactly as often as was necessary"
(Orwell [1949] 42).



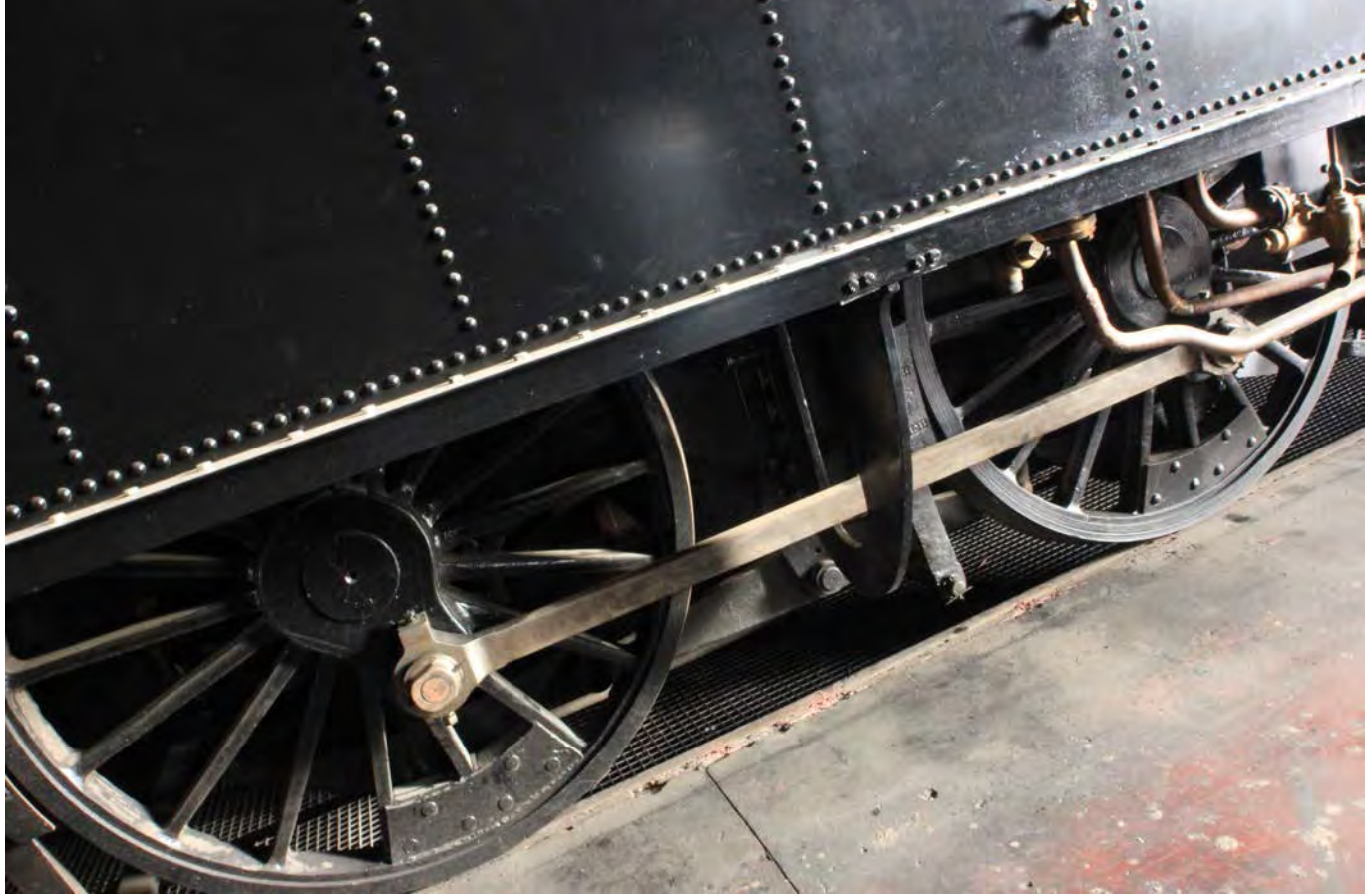


Fig. 42, 43, 44. Nuria Saura. 2017
Fotografía digital.
Máquina de vapor.
Interior de vagón de tren,
Homage to Catalonia,
1984
Registro de filmación para *Orwell in the desert*.



2.aa EL TESTIGO

Escribir el presente y el pasado de forma continua, eliminar y reescribir las noticias de los periódicos, crear noticias falsas según lo conveniente en cada momento es una forma de erosionar la libertad, pero también su correlato necesario: la responsabilidad individual y colectiva. La responsabilidad existe porque hay una intención, un hecho. También porque hay una prueba o un testimonio. Si la evidencia es eliminada y los testigos silenciados, los hechos son inexistentes. Yo no estuve allí. No lo recuerdo.

Cuando viajé a Corleone, en Sicilia, iba en el coche subiendo por los puentes retorcidos que llevan a ese pueblo y hacía bromas sobre la conocida película de Coppola. Cuando llegué allí y vi a esos hombres callados asomados a las puertas, yo también me quedé muda. No hacía ninguna gracia.

Los testigos y la evidencia son esenciales porque son tiempo contra el olvido forzado. Veyne habla del olvido forzado, impuesto desde el poder (Veyne 1971). En los Juicios de Nuremberg, las fotografías realizadas en el campo de Mattausen por un fotógrafo republicano, Francesc Boix, fueron cruciales para atribuir responsabilidades a los principales líderes nazis. Fue un testigo, a través de su objetivo, captó la responsabilidad para el futuro. No fotografiar hubiera generado el olvido o el máximo temor de los supervivientes a no ser creídos. La cámara captó los rostros de forma clandestina de aquellos oficiales que dominaban el campo o de sus invitados. La prueba de la existencia de los campos. Por ello, el negacionismo en la actualidad es considerado por el Tribunal Europeo de Derechos Humanos ni siquiera como un límite a la libertad de expresión, sino como algo más, algo que afrenta a los valores esenciales en los que se cimienta el sistema europeo de derechos humanos. No es sólo negar una realidad, sino perpetuar el sufrimiento. Primo Levi, superviviente de los campos de concentración nazis, en su libro "Si esto es un hombre" empieza con un poema. No es por azar que recuerda que esto ha existido y apela a la memoria:

**Pensad que esto ha sucedido:
Os encomiendo estas palabras.
Grabadlas en vuestros corazones
Al estar en casa, al ir por la calle,
Al acostaros, al levantaros;
Repetídselas a vuestros hijos.
O que vuestra casa se derrumbe,
La enfermedad os imposibilite,
Vuestros descendientes os vuelvan el rostro.**

(Primo Levi [1958] 2002)

Godard insiste también de forma casi obsesiva en recordar la ausencia de registro de imágenes de los campos de concentración en el imaginario del cine (Didi-Huberman 2017).

(Testimonio de MARIANO CONSTANTE, deportado en Mauthausen.)

«Y Boix un día: “Oye, dile al Partido si le sería interesante el poder hacernos con los clichés de las fotos que hacen los SS cuando matan a la gente”. Yo de momento me quedé un poco... Dije: “¿Para qué? ¿Y cómo sacarlas...?”».

(Testimonio de MARIANO CONSTANTE, deportado en Mauthausen.)

«Dile que sí. Vamos a estudiarlo, pero ¿tú te das cuenta de lo que significaría, no más que saliera uno de nosotros? ¿Tú sabes lo que sería demostrar al mundo el genocidio, lo que han hecho?».

(Testimonios de CHRISTINA BINA y LEOPOLDINE DREXLER, hijas de la señora Pointner.)

Christina Bina, hija de la Sra. Pointner.

C.: -Mire este muro. Sacaron una piedra y ahí las escondió.

L.: -Éste es el famoso muro. (Pausa.) Sí, es el destino.

(Soler 2003) Francisco Boix : un fotógrafo en el infierno / dirección y guión Llorenç Soler.

La memoria es un engarce de esta dual interrelación entre libertad/responsabilidad individual y responsabilidad/solidaridad colectiva. Pero en el caso de Orwell esta responsabilidad individual que se interrelaciona con la colectiva se proyecta a través del tiempo. El desafío del presente ante el medioambiente empieza en Hiroshima. El ser humano ha generado la capacidad de autodestruirse y destruir a la naturaleza. El debate actual sobre el cambio climático llama a un compromiso no unilateral ni nacional ni siquiera internacional, sino a un compromiso constitutivo en aras de la vida. Lo bio es por lo tanto un problema político, no puede entenderse únicamente de forma científica (Benítez 2016). La era digital los procesos del tiempo se han reducido y deslocalizado. Goodman señaló como un peligro inherente a la digitalización que las medidas pueden ser eliminadas (Goodman 1990) y esto también puede generar una erosión de la responsabilidad.

3. LA FICCIÓN NO ES UNA MENTIRA

Winston en 1984 intenta cambiar el futuro y su rebelión empieza por un crimen del pensamiento: pensar otra realidad a través del lenguaje, justo la característica que posee el lenguaje artístico o la ficción.

Algunos artistas actuales, más famosos o más anónimos intentan imaginar o producir otra realidad a través de medios artísticos: Ai Weiwei, en una entrevista con Hans-Ulrich Obrist habla justamente de esta responsabilidad del artista:

"Because we're actually a part of reality, and if we don't realize that, we are totally irresponsible. We are a productive reality, but that part of reality means that we need to produce another reality"
(WeiWei 2011, 7).

Vilar explica que el arte es una forma de conocimiento, pero un conocimiento distinto:

"El arte es comunicación no normalizada (no codificada) de alguien con alguien sobre algo con medios simbólicos no necesariamente determinados de antemano. El arte nos comunica cosas sobre el trasfondo de las ya conocidas, abriéndonos el mundo a lo no familiar e inesperado"(Vilar 2005, 158, 159).

Por ello, la investigación artística es perturbadora o generadora de disturbios (Vilar 2017), no porque sea realizada por artistas, porque sea una práctica artística o porque se realice en el seno de instituciones artísticas, sino por las propias condiciones del lenguaje artístico como código. Costa, en una entrevista realizada para el documental plantea que la investigación artística no se basa en tener un objetivo, sino un comportamiento ejercitante, en el sentido planteado por Sloterdijk (Costa 2017). Justamente, en ese ejercicio deviene una habilitación al sujeto a partir de la creación de un proceso de investigación que constituye un ejercicio de conocimiento artístico que no necesariamente ha de generar un objeto artístico, a diferencia de otras prácticas artísticas, más convencionales. Ello no significa tampoco como Costa explica que sólo sea dejarse llevar o hacer por hacer, sino que constituye una praxis epistemológica desde el punto de vista estético (Costa 2017).

Leer Orwell es una forma de conocimiento, pero no porque sea un conocimiento sobre algo externo, un objeto, o porque sea un relato sobre condiciones de vida pasadas o futuras, sino porque abre nuestra mente a imaginar otra realidad.

En este sentido, la ficción es algo absolutamente diferentes a los problemas derivados de la abundancia de información, fake news o incluso este término del cual se abusa desde una postura tan de moda en la actualidad, la postverdad. Orwell hizo una llamada contra las mentiras del presente que generan una pérdida de memoria del pasado y un olvido futuro en el futuro, que cambia incluso el presente: **“Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past” (Orwell 1949)**. Este es uno de los desafíos contemporáneos.

Arendt escribió sobre la verdad y la mentira en la política (Arendt). Si la memoria es un campo de batalla, la memoria es un sujeto político. Es importante recordar que hay una palabra que aparece en Orwell vinculada a la construcción de la realidad: verdad, pero una verdad que conoce límites derivados del propio conocimiento epistemológico a partir de la subjetividad o la intersubjetividad de la historia, pero justamente por ello, hay una llamada a la veracidad. Quizás sea imposible saber qué ocurrió exactamente en la Guerra Civil en Barcelona, pero sí puede saberse qué es una mentira, a partir de la experiencia o el conocimiento, puesto que sino se caería en una suerte de páramo relativista que negaría cualquier posibilidad de conocimiento o lenguaje humano, puesto que nada significaría nada y se generaría una Babel contemporánea.

La puerta abierta a los hechos alternativos o las *fake news* en la era digital proviene también de este proceso de eliminación de la libertad/responsabilidad contemporánea en la era digital. La veracidad es un compromiso ético. Como compromiso ético se basa en la voluntad e intencionalidad del propio ser que lo ejerce, no requiere una coerción externa, sino que se apoya en la responsabilidad del propio periodista. En Orwell existe este compromiso ético y revolucionario. Los medios digitales o internet han explosionado los límites de la comunicación. Siempre defenderé la libertad de expresión en internet y la ausencia de cortafuegos. Pero al eliminar los límites del tiempo y espacio, también se pueden eliminar más fácilmente los sentimientos de responsabilidad. Si sólo transporto un camión, no me preguntaré si llevo seres humanos dentro. Con un sentido de la responsabilidad limitado a apretar un botón, es más fácil mentir.

En 1984, uno de los principales eslógans, recordado por Marginedas (Marginedas 2017), en una de las entrevistas realizadas es:

2+2= 5

Un código simbólico sobre los límites de la verdad o conocimiento bajo la conveniencia política. Arendt recuerda cómo Hobbes en *Leviatán* anticipa estos límites a las conocidas verdades científicas cuando cuestiona que la verdad matemática es aceptada, como el teorema de Pitágoras, por ejemplo, porque no actúa contra ningún poder de dominación. Pero si el teorema de Pitágoras fuera contra los intereses del poder, pronto sería eliminado y los libros de geometría quemados (Hobbes1651] Arendt [1967] 2017, 21).

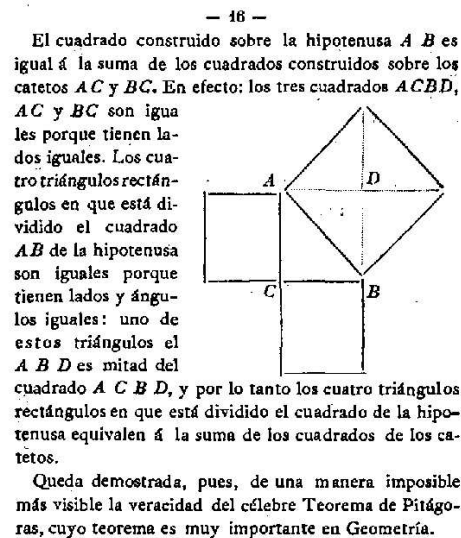


Fig. 44. Ugaldezubiáur y Altúnaga. 1884, 46

En consecuencia, las pérdidas de los rastros del pasado debido a la propia limitación histórica no es lo mismo que las mentiras del presente. Las mentiras del presente devienen un vacío en el futuro.

Una estrategia artística contra el olvido forzado es poner sobre la mesa estas ausencias. Rachel Whiteread (Whiteread 2000) hace en sus trabajos un compromiso plástico con la ausencia y los rastros del pasado. Barthes en *La Chambre Claire. Note sur la photographie* piensa sobre la ausencia y presencia en la fotografía (Barthes [1980] 2009).

"Pero la Historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz; de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la duración" [...] (Barthes [1980 2009]).

Esta aproximación está relacionada también con el trabajo de Whiteread (Pollack), ella realiza moldes de objetos que se explican a partir de su espacio negativo. Las estanterías vacías en el *Judenplatz Holocaust Memorial* (Whiteread 2000) son una forma de rememorar este olvido.



Fig. 45. Nuria Saura. 2016
Antigua tienda de fotografía Arpi
Cerrado en la actualidad.
La Rambla, 38
Fotografía digital b/n.

3.a IN THE SUBURBS NEAR TIBIDABO

En el documental he intentado encontrar rastros, espacios perdidos, lugares olvidados vinculados a Orwell. *Orwell in the desert* es una investigación sobre un pasado perdido que sin embargo no puedo recordar, aunque ahora conozco quizás la parte exterior del iceberg. Esto me permite recordar la profundidad existente debajo. Es una investigación artística sobre la ausencia, no la presencia de Orwell. Esta es la estrategia creativa. Como en el arte japonés, dibujar a partir del vacío (Sakurama 2007).

Nunca veré igual las Ramblas después de hacer este documental. Tampoco nunca habría imaginado al empezar mi investigación que encontraría un rastro de Orwell tan cerca. Orwell estuvo justo sólo a 850 metros de Eina durante su estancia en el antiguo hospital del POUM, el sanatorio Maurín. En la actualidad es una escuela internacional, la Benjamin Franklin School.

El Sanatorio Maurin era una gran casa de la alta burguesía, situada en lo alto de Sarrià, en Barcelona. Fue incautada por el POUM para convertirla en hospital. Se inauguró el 22 de septiembre de 1936. En el periódico *Socorro Rojo* del POUM se describe este Sanatorio:

"Muchas torres diseminadas por las vertientes inferiores de Vallvidrera. Pinares frondosos, oxígeno puro, cielo azul. En el horizonte, el Mediterráneo. Una bandera roja ondea majestuosamente impulsada por un viento del Oeste sobre los muros circundantes de un soberbio chalet. Letras blancas, una hoz y un martillo, SANATORIO MAURIN, P.O.U.M.

¿Acaso no es un sueño? ¿Dónde están los criados con librea y los títulos parisinos de "Villa Mimi" etc.?

¡La Revolución! Los sueños de los "parias", de los "desheredados", de los "incultos", convertidos en realidad. En lugar de cuevas de lujuria, "Sanatorios", en lugar de prostitución oficiosa "Casas de reposo". He aquí la obra de los "parias", de los "desheredados", de los "incultos"

(POUM, Socorro Rojo, 1936 , 1937).

Las casas de la zona alta de Barcelona están identificadas con la clase alta. Curiosa coincidencia económico-espacial. La mayoría de los habitantes de Barceloan desconocemos su pasado revolucionario.

SANATORIO MAURIN

Muchas flores diseminadas por las vertientes del valle de Valtierra, Pádua, Francia, antiguo país, viejo país. En el horizonte el Ma-



Una de las comedores de las curaciones

dificultad. Una bandera roja ondea majestuosamente iluminada por un viento del Oeste sobre las montañas cubiertas de un soberbio chalet. Letras blancas, una flor y un marfil. Sanatorio Maurin, P. O. U. M.

¿Cómo ha sido un año? ¿Dónde están los criados con libros y los todos parientes de «Vila Mori, etc?»

La Revolución. Los sueños de los «partidos», de los «desheredados», de los «discursos», convertidos en realidad. En lugar de reveses de historia, «sanatorios», en lugar de prostitución oficial, «Casas de Raposo». He aquí la vida de los «apenas», de los «desheredados», de los «discursos».

Oficinas y áreas de trabajo, sencillas de arena, una amplia escalinata que conduce al «hall». Modos sencillos de «oficina» de oficina, de mar, santísimo distrando de «amor eterno».

A través de los sencillos vestales del «hall» penetra al sol poniente como despertándose de los pensamientos «conversaciones» que descanzan en los techos. Las sencillas vestales de «amor eterno» el espacio salen. A la izquierda, el comedor principal con las mesas cubiertas con manteles rayados. En el fondo plano de «amor eterno» y «amor».

Hablamos con el compañero Olvera, director sanitario.

Nos acompaña por todas las dependencias del Sanatorio con la sencillez y la sencillez de los luchadores.



Una sala

Varios de los dormitorios del segundo piso, sala A, sala B, sala C, etc. En cada sala, camas blancas, mantas de noche, sillas, etc.

Camas blancas y camas ocupadas. Rostros pálidos, sencillas, algo «amor».

El compañero Yañez, administrador del Sanatorio y delegado político del Partido se añade sencillez a la sencillez.

Subimos al tercer piso, pasando junto al «hall» se llega que puede utilizarse para trasladar con toda sencillez algún enfermo grave.

Otra vez las camas blancas, con sus mantas de noche, con sus sillas cubiertas.

En este piso casi todas las camas están va-

rias; sencillamente agendan, por ellos a la Revolución. ¡Ojalá fueran inmensas!

En la noche, se registra una cura, impregnada de la fragancia que despiden los fríos, los platos rojos. En la lejana, hacia el mediodía, la última salida de Meritón, iluminada sencillamente por los posteros «amor eterno» de la que se oía.

El viento de occidente acaricia suavemente nuestros rostros. Alza la bandera roja fuerte brillante. Majestuosamente iluminada por la luz de las blancas, las sencillas «amor eterno», «Sanatorio Maurin», P. O. U. M.

La sencillez de la noche invita a conversar. Después de la tranquilidad hablamos.

El compañero Olvera nos explica en su respuesta los apartados principales del reglamento interior del Sanatorio, el Consejo Directivo, integrado por la Delegación Política, Consejo



Vista general del pabellón 1.

Sanitario y el Comité de Enfermos; los «amor» y «amor» de los «amor» hospitalarios, etc. Lo que más nos interesa son los Comités de Enfermos. Nueva modalidad sencillamente de-



sencillez, sencillamente iluminada por los sencillez hospitalarios. Los sencillez iluminados al deber de «amor», la sencillez política del «amor».



El laboratorio central

torio, de aportar nuevas iniciativas y sencillez, de reclamar, sencillamente para «amor» sencillez. En el fondo, sencillamente iluminada por la sencillez hospitalarios, la sencillez política del «amor».

En la planta baja, sencillez al grupo, a «amor», el comedor del personal técnico y de sencillez y finalmente el laboratorio central.

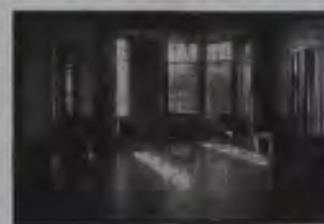
Junto al microscopio encontramos al compañero Olvera, director del laboratorio central, sencillez.

Aperturas sencillamente, sencillez, sencillez, sencillez, etc., todo al servicio de los sencillez en sencillez de la gran Revolución que sencillez y que sencillez de «amor» al sencillez del mundo entero.

El compañero Olvera nos habla con sencillez, con sencillez de proyectos sencillez sencillez sencillez, que sencillez alguna sencillez a «amor» con todo el sencillez y sencillez sencillez de la sencillez, de la sencillez que sencillez los sencillez de la sencillez.

El Pabellón número 2 del Sanatorio Maurin, no inaugurado todavía, promete un año más a los sencillez del Sanatorio. Un año más a los sencillez, sencillez, y otra vez más camas blancas, con sus sencillez de noche, con sus sencillez cubiertas.

En el azul oscuro del cielo sencillez las sencillez sencillez. En el fondo del cielo sencillez



El «hall»

los sencillez sencillez sencillez a la sencillez del sencillez.

De «amor» la sencillez de «amor» y sencillez al sencillez en sencillez sencillez. Sencillez al sencillez y a sencillez de las sencillez, sencillez sencillez sencillez. Sencillez la sencillez roja que sencillez sencillez sencillez al sencillez sencillez. Sencillez la sencillez blancas sencillez en el fondo sencillez sencillez a la sencillez.

Por el sencillez sencillez sencillez sencillez sencillez sencillez la sencillez sencillez de la sencillez roja, «Sanatorio Maurin», P. O. U. M., sencillez el sencillez, sencillez sencillez, sencillez hacia sencillez. sencillez.

Sencillez

Fig. 46, 47. POUM 1936-1937
"Sanatorio Maurin, Socorro Rojo"

SANATORIO





Una célula de la izquierda revolucionaria, convertida por el legado creado del proletariado catalán, encabezada por el SOCORRO ROJO DEL P.O.U.M., en asistencia al servicio de las milicias en la lucha contra el fascismo internacional.

El «SANATORIO MAURIN» es una planta dependiente de la fuerza constructora de la Revolución Tricontinental.

MAURIN

Orwell fue herido por una bala en la garganta en el Frente de Huesca, el 20 de mayo de 1937 (Furlong 2017 28). Después de estar en el Hospital de Monzón, fue trasladado al Hospital de Lérida:

"I was five or six days in Lerida. It was a big hospital, with sick, wounded, and ordinary civilian patients more or less jumbled up together". (Orwell 1938)

Si vais a Lérida, mi ciudad natal, el hospital está todavía allí. Los muros son sinuosos y envuelven con curvas de ladrillo el recinto hospitalario todavía en uso. En el interior hay unos jardines que son tranquilos y silenciosos. Orwell solía descansar en el jardín, durante horas, miraba en la fuente los peces dorados y algún pez gris. En Homenaje a Cataluña describe su impacto tras el disparo y sus impresiones sobre el sistema sanitario en el frente de Huesca. Aunque no sabe si sus impresiones pueden trasladarse a otros lugares.



Fig. 48 Nuria Saura. 2017. Lleida
Muros Hospital Santa María, donde
Orwell estuvo ingresado en 1937,
después de ser herido en el Frente
de Huesca.
Fotografía digital



Esta afirmación muestra la conciencia de Orwell de no intentar adoctrinar a nadie. Su experiencia es lo vivido, no tiene por qué ser lo vivido por otro. Los Hospitales eran muy buenos, pero si se corrigieran algunos errores, podrían haberse salvado muchos hombres:

"The tremendous shock of a bullet prevents sensation locally; a splinter of shell or bomb, which is jagged and usually hits you less hard, would probably hurt like the devil. There was a pleasant garden in the hospital grounds, and in it was a pool with goldfishes and some small dark grey fish — bleak, I think. I used to sit watching them for hours. The way things were done at Lerida gave me an insight into the hospital system on the Aragon front — whether it was the same on other fronts I do not know. In some ways the hospitals were very good. The doctors were able men and there seemed to be no shortage of drugs and equipment. But there were two bad faults on account of which, I have no doubt, hundreds or thousands of men have died who might have been saved"

(Orwell 1938, *Homage to Catalonia*).

Lérida fue un punto clave durante la Guerra Civil. Era en cierto modo la llave de la puerta de entrada a Barcelona. Por eso la República intentó frenar de todos modos el avance de las tropas franquistas en el Campo de Lleida. La ciudad fue víctima de un bombardeo realizado por la aviación italiana, el 2 de noviembre de 1937. Cientos de personas murieron. Me impresionó ver recientemente la filmación coloreada por Discovery MAX sobre este bombardeo (Discovery Max 2016). Las viejas imágenes en blanco y negro cobraban color. La escuela más innovadora de Lérida, el Liceo Escolar, un centro de renovación pedagógica fue bombardeado y murieron unos 50 escolares y maestros. No le he dicho nunca a mi abuela que esta película existe y que la he visto. Su hermana era una maestra joven. Hay unas fotografías de Agustí Centelles que muestran unas imágenes que pueden ser las familias rotas al ver las víctimas de este bombardeo.

Después de su estancia en Lérida, en el Hospital, un día les anuncian que irán a Barcelona. Pero al partir el tren, descubren que primero irán a Tarragona. Cuando finalmente llegan a Barcelona en tren, es cuando Orwell irá al Sanatorio Maurín, para curar su herida en la garganta. Al principio, sin embargo, los médicos le dicen en Tarragona, que nunca podrá recuperar su voz:

'When shall I get my voice back?' I said.

'Your voice? Oh, you'll never get your voice back,' he said cheerfully.

(Orwell 1938, *Homage to Catalonia*)

En el documental, he intentado rescatar del olvido lugares donde Orwell estuvo durante la guerra civil. La memoria, a menudo, se sitúa en el centro de la ciudad. Quizás también porque se construye desde los despachos del centro de la ciudad.

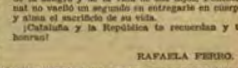

Me interesaba indagar en un imaginario Orwell no circunscrito al centro histórico de Barcelona donde se incardina parte del poder político. Hay otros extremos donde también ha existido un poder económico, como Sarrià, en la zona alta de la ciudad, unido al poder político que se gestiona desde el centro. La recuperación histórica oficial tiende a estar presente en zonas céntricas y a menudo olvidamos que la guerra civil se vivió en todas partes. El Sanatorio Maurín, el hospital del POUM en el que estuvo Orwell, está situado justo en Sarrià, zona de la alta burguesía tradicionalmente, unida al centro, en la extensión del Eixample barcelonés. Paradójicamente, me interesa la descripción de Orwell sobre el Sanatorio Maurín porque lo sitúa en los suburbios o la periferia, cerca del Tibidabo, una periferia, sin embargo, excelsa:

"I was at the Sanatorium Maurín, one of the sanatoria run by the P.O.U.M. It was in the suburbs near Tibidabo, the queer-shaped mountain that rises abruptly behind Barcelona and is traditionally supposed to have been the hill from which Satan showed Jesus the countries of the earth (hence its name). The house had previously belonged to some wealthy bourgeois and had been seized at the time of the revolution. Most of the men there had either been invalided out of the line or had some wound that had permanently disabled them — amputated limbs, and so forth" (Orwell 1938, *Homage to Catalonia*).

Hay una referencia alegórica al bien y al mal, en esta descripción, el Tibidabo es la colina desde la que Satán muestra a Jesús los países de la tierra, Tibidabo. Una de las cosas que creo que se aprenden al leer *Homenaje a Catalunya*, es una reflexión sobre la compleja dualidad de la naturaleza humana. También nos habla del desencanto de un revolucionario (Pibernat 2017). Esta decepción ante el devenir de la revolución después de los hechos de mayo del 37 no es algo sólo sentido por Orwell, sino compartido por los otros combatientes ingleses que reposan en el Sanatorio Maurín, todos piensan que lo mejor que pueden hacer es volver a Inglaterra lo más pronto :

"Both of us had decided that the best thing we could do was to go back to England as soon as possible"(Orwell 1938, *Homage to Catalonia*).

Ejemplar y meritísima organiza-
ción sanitaria del P. O. U. M.



3.aa ORWELL IN THE DESERT

Entonces algo sucedió en mi mente, cuando dos ideas aparentemente inconexas se conectaron: Orwell-Eina. Godard considera que esta es la clave del cine contemporáneo y reside en el montaje una imagen no es una imagen, sino dos imágenes. El cerebro humano también funciona así, al menos el mío, los otros no puedo saberlo absolutamente.

Si el Sanatorio Maurín, que en la actualidad es una escuela, situada sólo a 850 metros de mi escuela, había sido incautado por el POUM y Orwell estuvo ahí, el edificio de Eina-Centro Universitario de Arte y Diseño, ¿quién lo había incautado? ¿qué había ocurrido allí? Y, a lo mejor, ¿estuvo Orwell en Eina?

Eina es un Centro Universitario de Arte y Diseño, adscrito a la UAB, donde estudio el Master Oficial de Investigación en Arte y Diseño. Un lugar vinculado a la vanguardia en la educación artística y de diseño en Barcelona, desde hace 50 años. En la actualidad, su edificio, está situado en lo alto de Sarrià, justo a 850 metros del Sanatorio Maurín. Es un edificio de un antiguo marqués que también habría sido incautado. Entonces, ¿quizás Orwell vino o estuvo aquí durante la Guerra Civil?

Fig. 50. Nuria Saura. 2017.Barcelona
EINA. Centro Universitario de Investigación en Arte y Diseño.
Fachada y jardín.





Fig. 51.
Façana de Casa del Marqués de Sentmenat.
(Entre 1890 i 1936)
Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.
Fotografia 11, 5 x 16, 7 cm.
Memòria Digital de Catalunya.

Esta pregunta se volvió casi obsesiva. Necesitaba saber todo lo posible sobre el pasado del edificio de Eina, para intentar encontrar una respuesta a esta pregunta inesperada. Una hipótesis que podía variar en función de lo que encontrara.

¿Quizás Orwell estuvo en el edificio de Eina durante la Guerra Civil?

Necesitaba saber todo lo posible sobre el pasado de este edificio.

Encontraba información sobre la historia ocurrida después de la guerra, pero durante este conflicto no conseguía inicialmente encontrar datos conocidos.

Eina tiene 50 años de existencia, pero no siempre ha estado en este edificio. En 1992 se colocó la primera piedra de la Rehabilitación del edificio del antiguo Marqués de Sentmenat, para convertirlo en Escuela de Arte y Diseño.

La reforma preservó casi en su integridad la estructura exterior del edificio y la fachada y se realizaron reformas en su interior.

El edificio había sido abandonado en los últimos años.

En los años 1969 a 1972 fue la residencia de los cónsules de Francia (Margarit 1989), pero después el lugar fue quedando cada vez más abandonado.

El Ayuntamiento de Barcelona lo compró para evitar una especulación inmobiliaria mayor (Margarit 1989), y en 1992 se realizó una cesión a Eina. Este lugar había quedado abandonado, e incluso se habían filmado películas de miedo.

Las fotografías de Manel Esclusa, en 1992, muestran el momento de colocación de la primera piedra de rehabilitación del edificio y la visita del claustro de profesores.





Fig, 52, 53, 54. Manel Esclusa. 1992
Primera pedra de la Rehabilitació del Palau de Sentmenat. Fotografia, paper, b/n.
EINA Centre Universitari d'Art i Disseny Arxiu.

Empecé a realizar una investigación en los archivos históricos física y digitalmente sobre el pasado de este edificio. La primera información accesible y conocida es que fue la antigua casa del Marqués de Sentmenat, y antes el Mas Teixidor, desde 1367 (Ajuntament de Barcelona 2017).

En Catalunya la importancia de la nobleza ha sido tradicionalmente menor que la de la burguesía en la era moderna (Pibernat 2017).

El Marqués de Sentmenat era uno de los nobles más importantes de Cataluña y España. Su casa estaba situada estratégicamente en lo alto de la ciudad. Desde aquí me imagino que se podía ver todo lo que ocurría en Barcelona, desde el centro hasta el mar. Un lugar también remoto y difícil de acceder (Soriano 2017) y por lo tanto, también más fácil de proteger. La casa tiene en la actualidad dos jardines y dos torres. ¿Pero esas torres siempre han estado allí?

Hay unos planos en el archivo de la Corona de Aragón que muestran uno de los primeros rostros del edificio. Una casa pairal, casi una casa rica de pueblo en el campo, más que un edificio noble de una ciudad. Un mapa datado quizás en 1781, explica la construcción de este edificio: "***Esplicació de la casa de camp que se ha de construir per los señors marqués de Sentmenat y conde de Munter cerca los capuxins de Sarrià : [Planta de la torre de los marqueses de Sentmenat en el antiguo término de Sarrià, hoy Barcelona]***"

(Archivo de la Corona de Aragón, 1781? Mapas y Planos). Se trata según los datos del Archivo de la Corona de Aragón, de una reforma del antiguo Mas Teixidor de Sarrià, hecha en 1779, para el Marqués de Sentmenat.

Posteriormente, encuentro que en 1860 hay un dibujo con el proyecto de decoración de la casa. Las ventanas y puertas son idénticas a las actuales. Pero no hay torreones (Archivo Corona de Aragón, ACA, COLECCIONES, Mapas y Planos, 347).

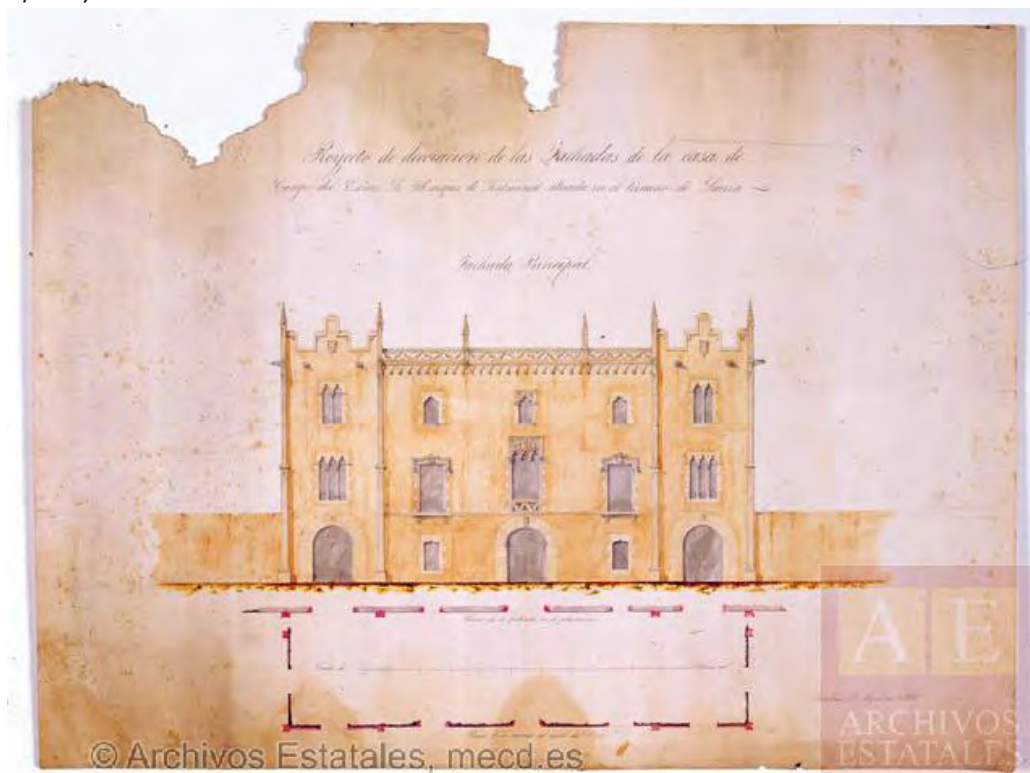


Fig. 55.
Sentmenat,
(Familia) Marque-
ses de Sentmenat
1860-11-8

"Proyecto de
decoración de las
Fachadas de la
casa de Campo
del Excmo. Sr.
Marqués de Sent-
menat, situada
en el término de
Sarrià"

Archivo de la Co-
rona de Aragón
Mapas y Planos,

Quizás inicialmente no era tan importante ver la ciudad desde los torreones. Los documentos lo identifican como una casa de campo que se va a construir el Marqués a partir de la reforma del antiguo Mas Teixidor, cerca del antiguo convento de los capuchinos de Sarrià, en la actualidad desaparecido. La historia se remonta a los inicios de la ciudad de Barcelona.

Cuenta la leyenda de Santa Eulalia vivía en esta zona de niña (S.IV a.C), y por ello, aquí se creó el primer convento de los capuchinos que hubo en Barcelona (Monasterios de Catalunya, Baldiri 2012) . En esta zona no había urbanización, sino naturaleza. Los frailes contemplaban Barcelona a sus pies, desde un jardín de contemplación mística. Hay un grabado en la Biblioteca Nacional de España (Laborde 1806), también accesible en otros archivos, que muestra a dos hombres mirando la ciudad antigua desde los límites de la colina en la que se encuentra Eina. Al final, el mar e incluso un barco en la lejanía.

Lo acompaña en la misma hoja, un segundo grabado en el que se puede ver también el puerto de Barcelona, las torres de Santa María del mar, los antiguos traficantes con turbantes en la Barceloneta, y barcos de vela. El tercer grabado muestra la Llotja de Mar ante una calle vacía sin tráfico que era la puerta del mar.

El jardín de los capuchinos aparece dibujado al lado del bosque. La fecha del grabado es de 1806. Allí tuvieron el convento, en el Desierto de Sarrià, hasta 1835, cuando fue desamortizado. Por eso, a pesar de los intentos de ser recuperado, se construyó el actual convento de los Caputxins, dedicado a Santa Anna, también en Sarrià, a partir de 1887 (Provincia de Framenors Caputxins de Catalunya i Balears 2017).



Fig. 56.

El Convent dels Caputxins de Sarrià

Imatge cedida per l'Arxiu dels Caputxins de Catalunya i Balears

Convent dels Caputxins de Sarrià (Santa Eulàlia)

Monestirs de Catalunya



Dessiné par Liger *Gravé à l'eau-forte par Fortier* *Terminé par Lorieux*
 Vista de BARCELONA tomada en Sarrià en el jardín de los Capuchinos.
 Vue de BARCELONE prise à Sarrià dans le jardin des Capucins. | View of BARCELONA taken at Sarrià in the garden of the Capuchins.



Dessiné par Blanchard *Gravé à l'eau-forte par Blanchard* *Terminé par Lorieux*
 Vista de una parte del puerto de BARCELONA tomada de Barceloneta.
 Vue d'une partie du Port de BARCELONE prise de Barceloneta. | View of part of the port of BARCELONA taken from the point of Barceloneta.



Dessiné par Blanchard *Gravé à l'eau-forte par Blanchard* *Terminé par Lorieux*
 Vista de la Lonja, del Palacio del Cap^o Gen^l de la Aduana y de la puerta de mar de BARCELONA.
 Vue de la Station de Commerce, du Palais du Cap^o Gen^l de la Douane et de la porte de mer à BARCELONE. | View of the Exchange, of the Cap^o General's Palace, of the Captain's house, and Port of BARCELONA.

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 57. Fortier, Claude François, Liger, François, Lorieux, F.B., Laborde, Alexandre. Didot, Pierre. 1806. "Vista de Barcelona tomada en Sarrià en el jardín de los Capuchinos". En: Laborde, Alexandre. 1806. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid....* Paris : De l'imprimerie de Pierre Didot l'aîné, 2 t. en 4 v. : pliego tendido, m. con lám. Biblioteca Nacional de España.

La última descripción que he encontrado (Historiadesarria.com, data aparentemente de 1833, y hace referencia a este lugar, se inscribe en una descripción de Sarrià en el Diccionario geográfico compuesto por una sociedad de literatos, de 1833:

“Al N. de la población, y al principio de una estrecha cañada que forman los ramales de las mencionadas sierras, se encuentra el convento de P.P. Capuchinos, después de medio cuarto de hora de paseo por un ancho camino con dos filas de altos cipreses. La iglesia y el claustro no ofrecen cosa notable a los ojos del observador, y aun se puede decir que es de mas humildad y sencillez que lo que se ve generalmente en esta clase de obras.

Por ambos lados del edificio y remontando las dos lomas laterales, corre una pared que encierra el claustro, el huerto y la parte inferior de la cañada. Ésta, en todo el recinto llamado el Desierto, presenta un espectáculo admirable y de un genero poco conocido. Desde la puerta, a espaldas del claustro sigue un vial que mas adelante dividido en otros, recorre el desierto en toda su longitud, sombreando continuamente por un espeso bosque de grandes encinas y otros árboles, cuyas extendidas copas, entrelazándose unas con otras, forman un tupido toldo impenetrable a los rayos del sol.

A trechos se encuentran pequeñas plazas decoradas, ya con un pequeño cuerpo de obra sencilla, como el que en varias estancias representa en figuras de relieve las glorias y atributos de la Virgen entre una multitud de pequeños surtidores que caen de salto en salto a un receptáculo que circuye el pequeño monumento; ya una escena trágica cual la representación de una peste que afligió al Principado y en la que los Padres Capuchinos auxiliaron con evangélico celo al a humanidad doliente.

En las laderas de los caminos e intrincados pasos de este solitario bosque rige el mismo gusto en las decoraciones: pequeñas cuevas con figuras de anacoretas que se ejercitan en la penitencia, mascarones que arrojan gruesos chorros de agua cristalina, bustos alegóricos a la justa igualdad que guarda la muerte con todos los vivientes y otras escenas análogas a este sitio.

El silencio, la misteriosa sobra de los árboles, la clara luz que por entre sus resquicios se ve como dora las lomas vecinas, el mesurado ruido de las aguas que se deslizan por los canales y el bullicioso canto de los pájaros y tantos objetos melancólicos representados con bastante propiedad inspiran cierto recogimiento y arroban la imaginación a otros países mas lejanos”.

1833. Diccionario Geográfico Universal, por una sociedad de literatos S.B.M.F.C.L.D. Barcelona: Imprenta de José Torner, 706).

Tras la desamortización eclesiástica, los datos son algo confusos. Pero todos coinciden en que este terreno, antes ocupado por el antiguo convento es adquirido por un inglés, Misley, y luego se construye el Institut del Desert de Sarrià, en 1892.

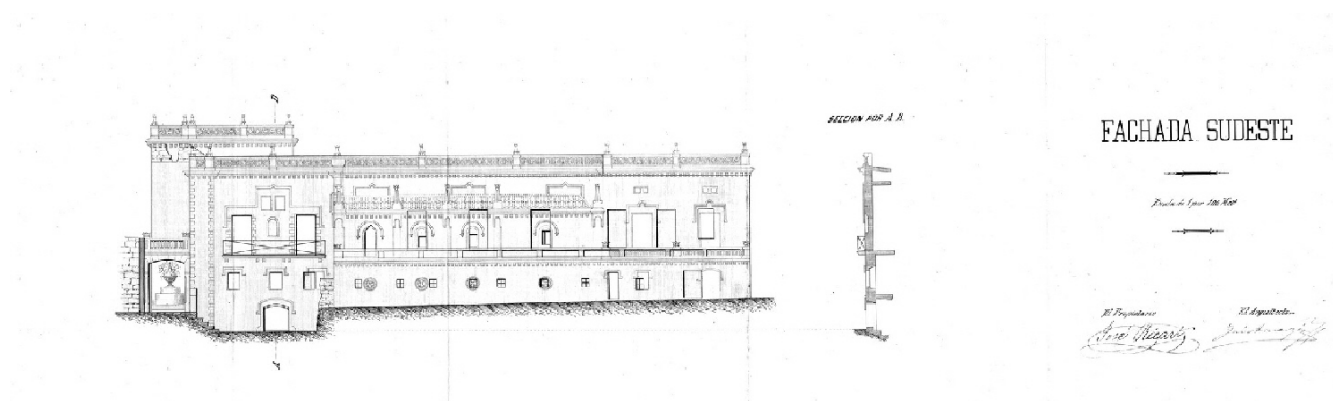


Fig. 58. 1892. Permís a Ricart, Josep, Per Edificar Al Desert de Sarrià. Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi



Fig. 59. Mas Ginestà.1906. Barcelona Institut del Desert de Sarrià Arxiu Fotogràfic de Barcelona



Fig. 60

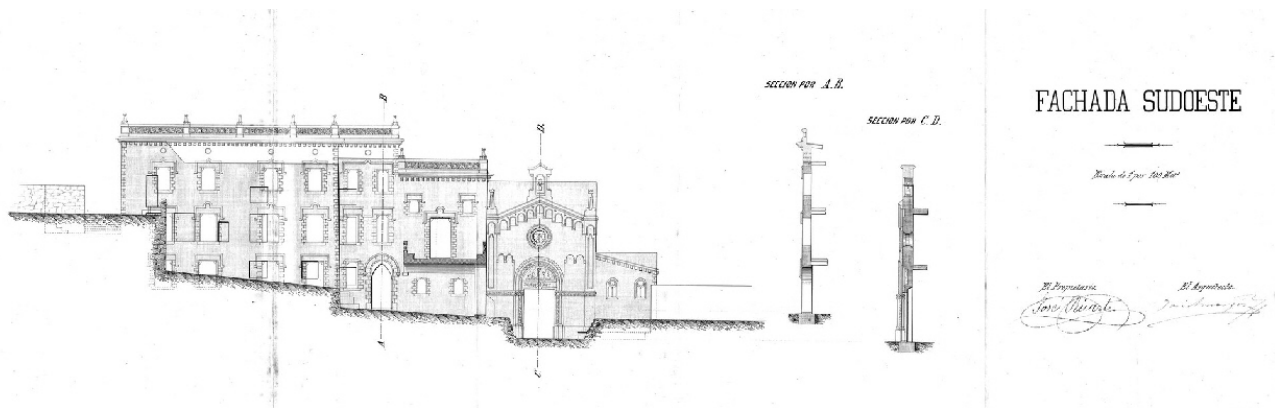


Fig. 61. 1892. Permís a Ricart, Josep, Per Edificar Al Desert de Sarrià.

El 1892 el médico Josep Ricart y el industrial J.M sert construyen el Institut del Desert de Sarrià, para obreros inválidos. Hay unas fotografías increíbles de Adolf Mas Ginestà hechas en 1906 del Institut del Desert de Sarrià.



Fig. 60, 62. Adolf Mas Ginestà. 1906. Barcelona
60: Institut del Desert de Sarrià. Dormitoris.
62: Institut del Desert de Sarrià.
Asilats de l'Institut del Desert de Sarrià.
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Durante la guerra civil, este Institut del Desert de Sarrià es incautado y se convierte en el Asil Henry Barbusse, per a vells: **"La seva finalitat és d'aplegar homes vells i sense recursos. N'hi ha actualment 50"** (Queralt i Clapés 1937).

Por lo tanto, esta era inicialmente la casa de campo del Marqués de Sentmenat, situada en el núcleo del origen de Barcelona. Descubrí algo quizás obvio pero de lo que no era consciente, muchas de las casas de Sarrià y entre ellas, el edificio donde estudiaba habían sido incautadas durante la Guerra para destinarlas a distintas finalidades públicas, que también cambiaron según el transcurso de la guerra.

Buscando en el Arxiu Nacional de Catalunya encontré los documentos relativos a una incautación sobre la Casa del Marqués de Sentmenat y Castellldosrius. Pero no era un documento exactamente sobre la incautación del edificio, sino sobre la incautación del archivo situado en este edificio: el archivo del Marqués de Sentmenat. Estos documentos sin embargo, abren una vía de investigación contradictoria. Las cuestiones principales seguían sin respuesta.

¿Quién había incautado el edificio de Eina durante la guerra?



Fig. 63. Autor desconocido.
18 octubre 1936
*Representants de Pioners de Catalunya
participants a la desfilada infantil en honor
de la tripulació del vaixell soviètic Ziryanin, a
Barcelona*
Fotografia b/n, 6x9 cm.
Arxiu Nacional de Catalunya

CASA DE CONVALESCENCIA FRANCÉS LAURE

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA DE VELLS MARIANA FINEDA

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA DE VELLS NICOLAS SALMERON

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA DE VELLS HENRI BARBUSE

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

SANATORI MAXIM GORKI

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA PER A MATRIMONIS VELL

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA D'ASSISTENCIA CATALANA D'INFANTS

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA DEL NEN

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA DE VELL LUIS BERNAL

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

LES NIURES

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

CASA DEL NEN

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

Aquesta casa té com a objecte donar l'educació i la formació dels infants que, a causa de la seva infirmitat, no poden assistir a l'escola normal, i que, per tant, són desatendits pel sistema educatiu ordinari.

JOSEP QUERALT I CLAPÉS
Secretari General d'Assistència Social de la Generalitat de Catalunya



Fig. 64. JOSEP QUERALT I CLAPÉS. 1937. Barcelona
"Breu relació històrica de les organitzacions d'assistència social"
Revista Nova Ibèria Publicació mensual il·lustrada,
Edició del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya

3.aaa ARCHIVOS, CAJAS, CAMIONES

Durante la Guerra Civil, hubo una destrucción y quema de iglesias y de patrimonio cultural por los anarquistas y por multitudes. Los archivos corrían peligro. Primero, el peligro de la destrucción al inicio de la guerra, luego, el riesgo de destrucción por los bombardeos:

**“La guerra significava un risc constant per a persones i béns, però els arxius, públics o privats, esdevingueren, amb la revolució, especialment vulnerables, i molts caigueren i foren destruïts”
(Duran i Sanpere 1975, 622)**

Consciente de estos peligros, Duran y Sanpere (1887-1975), director de l'Arxiu

Històric de la Ciutat de Barcelona y Cap de la Secció d'Arxius del Servei de Patrimoni Històric, Artístic i Científic de la Generalitat de Catalunya idea un plan para salvar los principales archivos de Cataluña, una Cruz Roja del Patrimonio, durante el conflicto bélico (Zamora y Escala 2000). Se trataba de salvaguardar los archivos de los efectos de la guerra. Primero se concentraron en el Arxiu Històric de la Ciutat, situado en la Casa de l'Ardiaca, y en la Casa del Retir y l'Esperança de la Calle Palma de Sant Just. Pero, ante el riesgo de los bombardeos, se prefiere el Monasterio de Pedralbes o, incluso, sacarlos fuera de la ciudad (Zamora y Escala 2000). Hay un plan trazado para Catalunya: los archivos de la zona oriental se concentrarán en el depósito de Poblet, y los de la zona occidental, viajarán a Viladrau, y serán guardados en el depósito previsto en varias casas de este pueblo situado en Osona (Zamora y Escala 2000). Se construyen y diseñan unas cajas especiales para el traslado de archivos, como el de la corona de Aragón, que son transportados de forma secreta en camiones hasta Viladrau:

**“ Hem realitzat regularment els trasllats de documentació a través de dos grans camions i en aquests moments el comptakilòmetres ha superat la xifra de 50.000 km. Aquests equivalen a les anades i tornades per totes les carreteres i camins per tal de recollir les restes dels arxius parroquials i els voluminosos arxius de les catedrals o els encara més grans arxius notariais a fi de portar-los als nostres dipòsits.
Els ràpids viatges, els treballs excessius, la calor, el fred i altres sofriments, ens forçaven a pensar únicament en les nostres obligacions barrant el pas a d'altres emocions que no eren pas altres que les derivades del perill”
(Duran i Sanpere, 1938).**

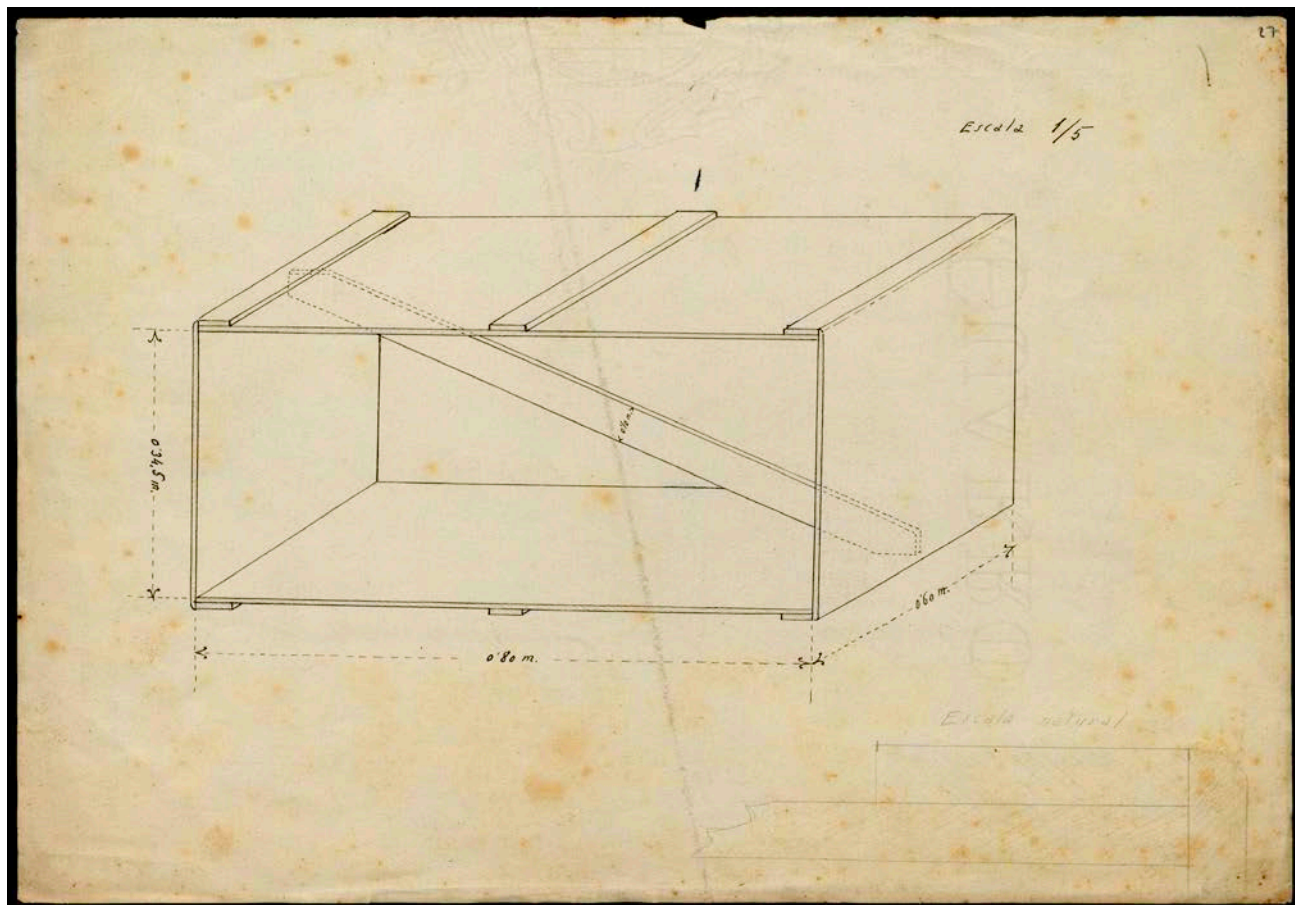


Fig. 65. Generalitat de Catalunya, Segona República.
1937-39
Secció d'arxius. Dibuix a escala de model de caps de trasllat dels arxius protegits

Arxiu Nacional de Catalunya



Fig. 66. Generalitat de Catalunya, Segona República
Desembre 1937
L'arxiu del poble de Verdú recollit pels tècnics del Patrimoni Artístic,
Històric i Científic de la Generalitat.
Arxiu Fotogràfic de Barcelona, bcn 0066601.

Fig. 67 (página siguiente). Autor desconocido. Julio 1938
Custòdia de documents durant la guerra civil
Arxiu Fotogràfic de Barcelona





Uno de estos archivos incautados para ser salvados de la destrucción es el archivo del Marqués de Sentmenat. He encontrado la documentación sobre esta incautación en el Arxiu Nacional de Catalunya. La antigua dirección del edificio de Eina según los documentos es Passeig de Santa Eulàlia, nº 18 o Passeig del Desert, nº 18. Durante la guerra, los nombres religiosos de las calles fueron cambiados. La documentación encontrada es sin embargo contradictoria. Me doy cuenta que los documentos también confunden o engañan. Tras el Decreto de incautación de archivos, el Conseller de Cultura, el 3 de agosto de 1936, autoriza a Duran i Sanpere para efectuar la incautación del archivo, documentación y mobiliario de la casa del Marqués de Sentmenat, en Passeig de Santa Eulalia, nº 18, antiguo Desert de Sarrià.

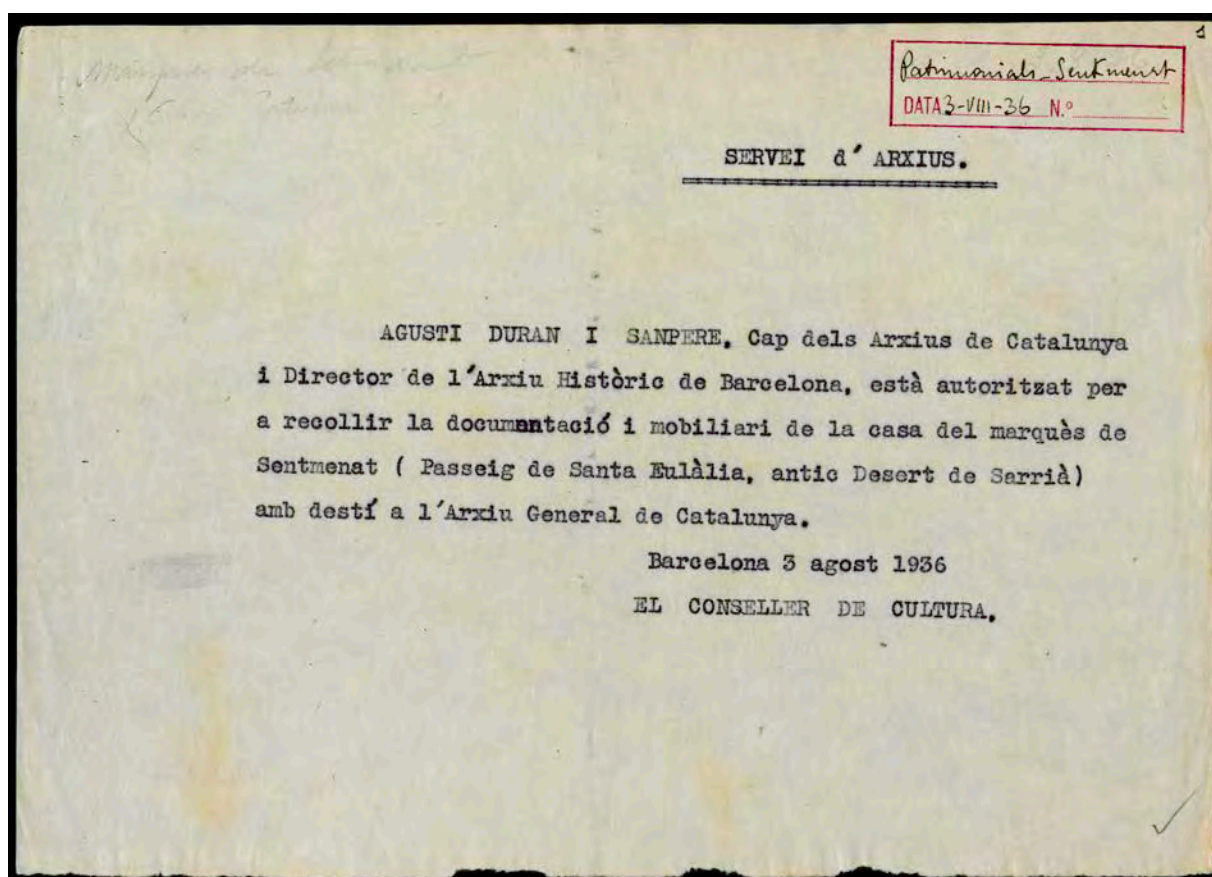


Fig. 68. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936
Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimoniales. Casa Sentmenat.
Inventari. 3 d'agost de 1936.
Arxiu Nacional de Catalunya.
ANC 1-1T- 8335

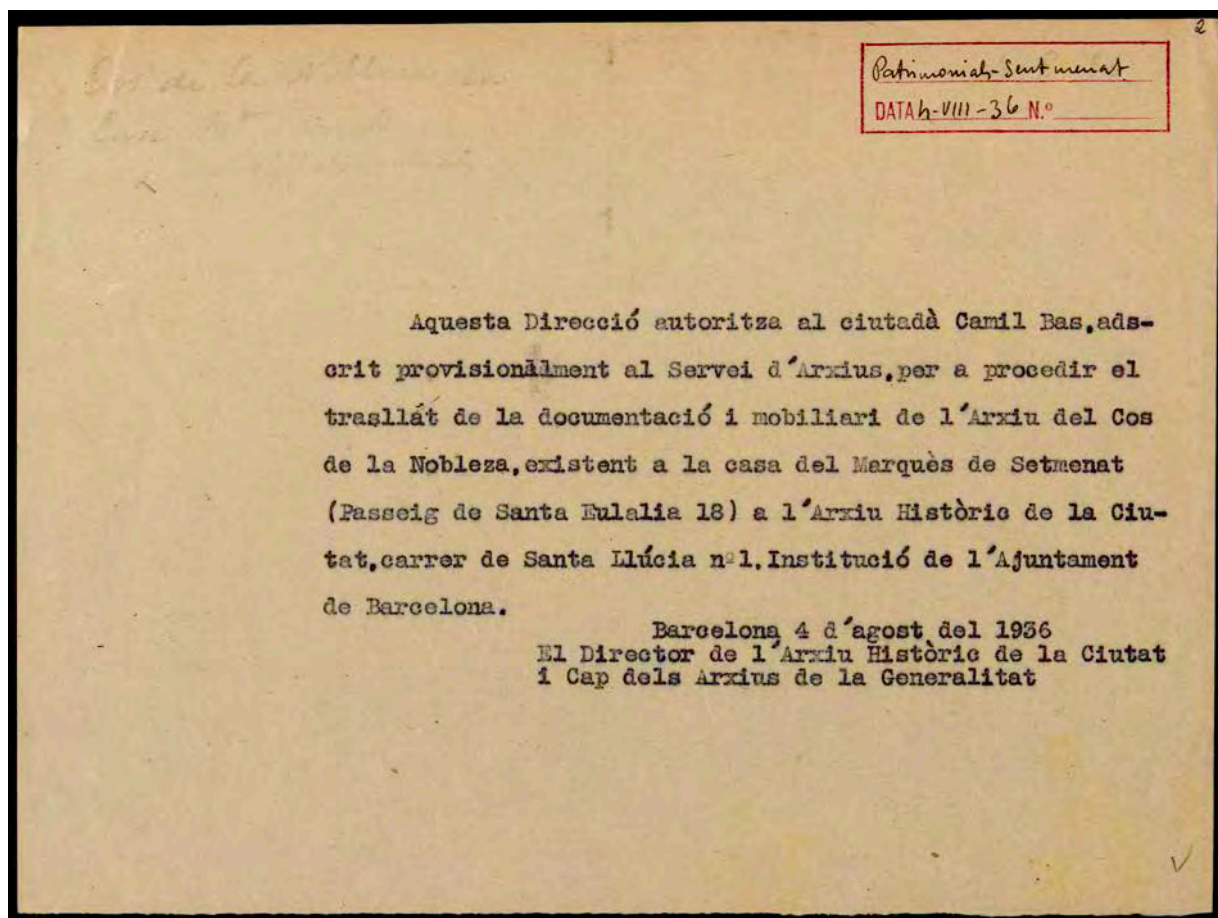


Fig. 69. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936
Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimonials. Casa Sentmenat.
Inventari. 4 d'agost de 1936.
Arxiu Nacional de Catalunya.
ANC 1-1T- 8335

El 4 de agosto de 1936, el ciudadano Camil Bas es autorizado para efectuar el traslado del archivo, mobiliario y documentación, al Arxiu Històric de la Ciutat, situado en la Calle de Santa Llúcia, en la Casa del Ardíaca, al lado de la catedral de Barcelona.

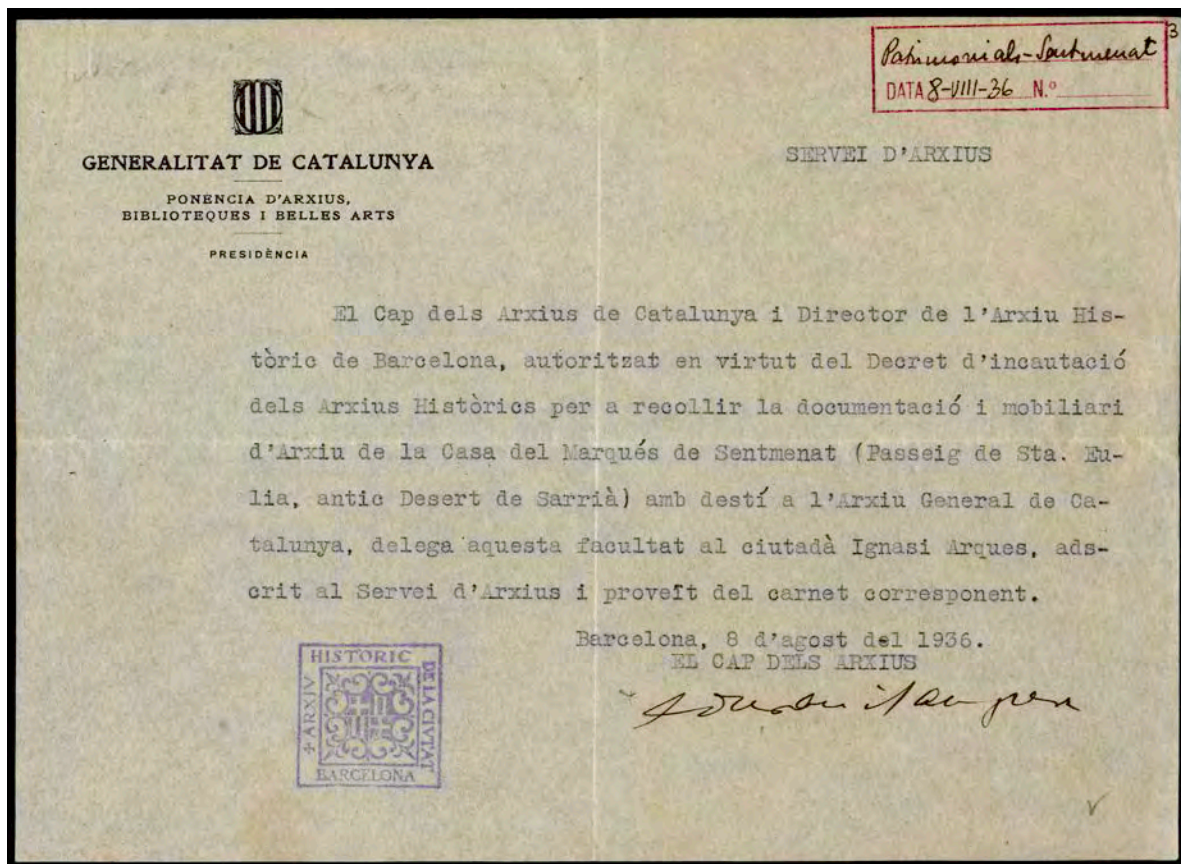


Fig. 70. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936
 Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimoniales. Casa Sentmenat.
 Inventari. 8 d'agost de 1936.
 Arxiu Nacional de Catalunya.
 ANC 1-1T- 8335

El 8 de agosto de 1936 hay un documento en el que Duran i Sanpere delega su facultad de recogida del mobiliario y archivo para su traslado al Arxiu Històric en el ciudadano Ignasi Arques.

Pero la confusión que encuentro y quizás no sé resolver, porque me faltan datos o hay aspectos de esta historia que desconozco, surge a partir de los informes breves manuscritos sobre los archivos patrimoniales. Hay otro informe breve manuscrito sobre archivos patrimoniales que hace referencia al archivo del Marqués de Castelladosrius. Este informe tiene el número 7 y el informe sobre el archivo del Marqués de Sentmenat el nº 10.

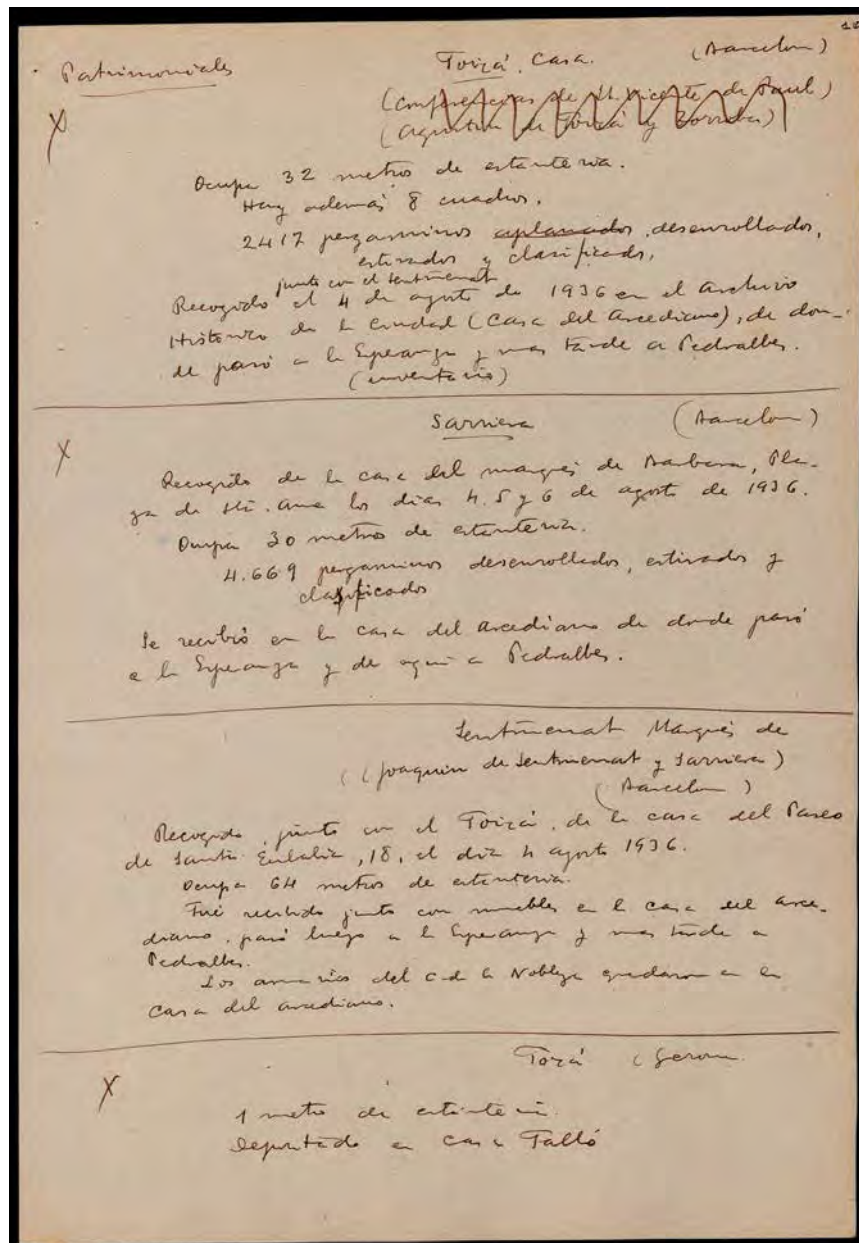


Fig. 72. Generalitat de Catalunya, II República. 1936-38
Secció d'arxius. Arxius protegits. Arxius Patrimoniales.
Informes breus.
Arxiu Nacional de Catalunya
ANC1-1-T-8340

El informe nº 10 (Ver fig. 71) hace referencia a la incautación del archivo patrimonial hecha al Marqués de Sentmenat, Joaquín de Sentmenat y Sarriera. Es recogido el 4 de agosto de 1936. Ocupa 64 metros de estantería. Se traslada desde la casa situada en el Paseo de Santa Eulalia, nº 18, a la Casa del Ardiaca (Arcediano), donde está situado el Arxiu Històric de la Ciutat, la Esperanza y luego, quedará protegido en el Monasterio de Pedralbes. Esta fecha coincide con los documentos oficiales encontrados.

Pero el informe manuscrito nº 7 sobre la incautación del archivo del Marqués de Castellós, indica que el 26 de septiembre de 1936 se efectuó una primera visita y que fue incautado el archivo el 28 de septiembre y trasladado a la Esperanza y Pedralbes. 40 metros de estantería, una cómoda con pergaminos y un mapa de Catalunya de Aparici, de 1720. En la libreta de registro de los archivos guardados en el Monestir de Pedralbes hay una anotación sobre Castellós y otra sobre Sentmenat. Parece que sean dos archivos distintos. En la actualidad, el Arxiu Nacional de Catalunya guarda el Fondo linaje de Sentmenat, Marqueses de Castellós. La colección de pergaminos contiene 2716 documentos (ANC 2012).

Inicialmente pensé que ambas casas eran la misma, la casa del Marqués de Sentmenat y la Casa del Marqués de Castellós, pero tras analizar estos informes breves manuscritos me inclino a pensar que son dos casas distintas que responden a dos personas de la nobleza distintas.

El informe breve nº 7 coincide con un documento oficial mecanografiado del Arxiu Nacional de Catalunya en el cual el 26 de septiembre se autoriza a Martí de Riquer a incautar el archivo de la antigua casa de Castellós, y trasladarlo al Arxiu General de Catalunya. Esta casa estaba incautada por el POUM.

No puedo asegurar que sean la misma casa, creo que son dos casas de propietarios distintos, y, por lo tanto, sigo sin saber quién incautó la casa del Marqués de Sentmenat, situada en el Paseo del Desierto nº 18.

Sí que tengo constancia de que el archivo del Marqués de Sentmenat, y también del Marqués de Castellós son depositados y protegidos durante la guerra en el Convento de Pedralbes. Así consta en el documento de devolución que encuentro en el Arxiu Nacional de Catalunya, en el que hay una relación de los archivos que son devueltos a sus propietarios, del 29 de mayo de 1939 a 22 de junio de 1940. El archivo del Marqués de Sentmenat fue devuelto el 4 de noviembre de 1939 (Arxiu Nacional de Catalunya, Secció d'Arxius, Devolució dels Arxius Protegits (29-5-1939 a 22-6-1940 Nota 25, Imagen 7-13, ANC1-1-T-8378).

Martí de Riquer tuvo una actuación particular en el marco de la operación de salvación de los archivos de la República. Cuando se pasa al bando nacional, se lleva consigo los planos de las casas de Viladrau donde están escondidos los archivos para intentar evitar que sean bombardeados:

"Decidido a evadirme y a pasarme "al otro lado", lo consideré con el señor Durán, el cual me proporcionó los planos de las torres de veraneo de Viladrau donde se había recogido gran parte de la documentación del Archivo de la Corona de Aragón y de otros fondos históricos para preservarla debombardeos y de la rapiña destructiva. Con estos planos atravesé por la montaña la frontera francesa, a la altura de La Manera [...]"

(De Riquer 1989, 9)



Fig. 72. Nuria Saura. 2017
Viladrau. Fotografía digital

Incorporado al ejército a cuyos componentes tanto nos gustaba que nos llamaran "rebeldes" o "facciosos", envié a mi buen amigo Xavier de Salas, profesor de arte de la Universidad de Barcelona y entonces en Burgos, los planos que me había dado el señor Durán; y tiempo después Viladrau no fue bombardeado por aviación ni por artillería y se salvó íntegramente la rica documentación allí guardada" (De Riquer 1989, 9).

Duran i Sanpere, como explica Zamora i Escala, al finalizar la Guerra Civil sufre un Consejo de Guerra (Zamora y Escala 2000). Alega en su defensa su carácter apolítico y que gracias a su actuación pudieron salvarse los archivos de la destrucción. Podría haberse quedado en casa egoístamente, pero no lo hizo:

" . . .] Y no comprendo menos que mucha parte de los sin sabores y perjuicios que los procesos y los expedientes me han ocasionado podía habérmelos evitado con solo quedarme en casa, defendiendo egoístamente mi vida y mi tranquilidad como tantos hicieron y dejando que pereciesen en el torbellino revolucionario los Archivos en que se guarda la historia de la Patria" (Duran i Sanpere 1940).

En el Consejo de Guerra, tiene varios testimonios a su favor, también el de Martí de Riquer y finalmente es absuelto, pero Duran i Sanpere, pese a los peligros sufridos, considera que volvería a hacerlo:

"Si alguna vez (Dios no lo quiera) las circunstancias me volviesen a enfrentar con una realidad parecida a la de julio de 1936, conste que no sabría producirme en otra forma distinta a la que seguí entonces aunque como entonces supiera mi vida en peligro y me expusiera a tropezar de nuevo con falsas interpretaciones que tuvieran en suspenso durante meses y meses mi honor y mi cargo" (Duran i Sanpere 1940).



Fig. 73. Autor desconocido. 1938. Barcelona
Custòdia de documents durant la guerra civil al monestir de Pedralbes.
Fotografia b/n
Arxiu fotogràfic de Barcelona
bcn000450.

Pierre Nora reflexiona sobre la construcción de lugares de memoria y de memoria. El intento de salvar los archivos de la destrucción durante la guerra, confirma la idea de que la memoria es un campo de batalla. La Historia moderna es, según Nora, ante todo, archivo y trazos:

"It relies entirely on the specificity of the trace, the materiality of the vestige, the concreteness of recording, the visibility of the image"
(Nora 1984, 62).

Pero añadiré, no sólo es trazo, también es hermenéutica.

Existen unos documentos que son salvados en el archivo, pero estos documentos son códigos abiertos que requieren una lectura posterior.

Por ello, incluso el documento más humilde, parece o promete ser memorable (Nora 1984, 62). El archivo en la actualidad puede ser un arma de doble filo:

Remembering has become a matter of meticulously minute reconstruction. Memory has begun to keep records: delegating the responsibility for remembering to the archive, it deposits its signs as the snake desposits its shed skin" (Nora 1984, 62).

Pero añadiré, no sólo es trazo, también es hermenéutica.

Existen unos documentos que son salvados en el archivo, pero estos documentos son códigos abiertos que requieren una lectura posterior. Por ello, incluso el documento más humilde, parece o promete ser memorable (Nora 1984, 62). El archivo en la actualidad puede ser un arma de doble filo:

"Remembering has become a matter of meticulously minute reconstruction. Memory has begun to keep records: delegating the responsibility for remembering to the archive, it deposits its signs as the snake desposits its shed skin" (Nora 1984, 62).

Esta piel de serpiente, estos signos, son los documentos del archivo. Pero según la interpretación que realicemos de estos signos, la serpiente puede tener un cuerpo u otro. Nuestra época acumula documentos y archivos como ninguna otra. Pero, ¿tiene memoria?

Tenemos una memoria material. Tenemos archivos llenos. Pero no sé si recordamos.

Nora distingue entre memoria de archivo, deber individual de memoria y memoria alienada (Nora 1984, 64). Nuestra propia existencia tiene el peligro de convertirse en rastro. No buscamos nuestros orígenes, sino una forma de representar lo que somos cuando ya no seremos (Nora 1984, 66).



Fig. 74. Nuria Saura. 2017.
Viladrau, antigua casa Vídua Crexells, servei d'arxius i personal durante la guerra civil. Fotografia digital

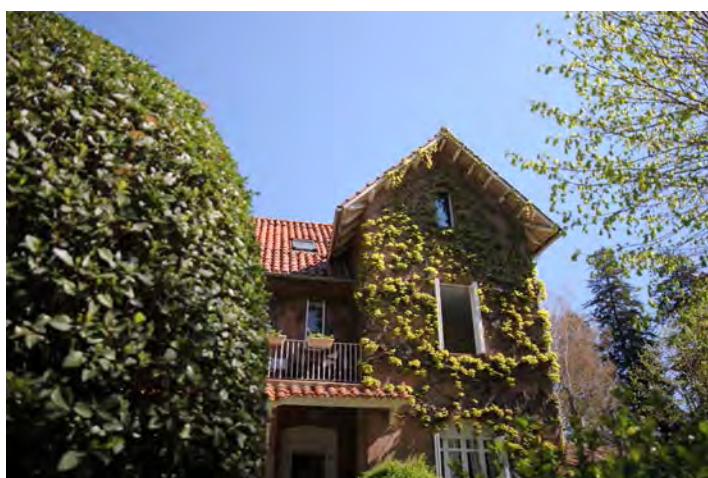


Fig. 75. Nuria Saura, 2017 Fig. 76. Nuria Saura 2017.
Viladrau, Casa Trias, servei d'arxius i personal Viladrau, Can Balcells, depòsit archivos durante la guerra
(Hotel Xalet La Coromina, actualmente). Fotografia civil. Fotografia digital

Cogí el coche con una amiga y fui a Viladrau. Encontré las casas donde estuvieron guardados los archivos durante la Guerra Civil. Las busqué a partir de las fotografías de estas casas que aparecen en el artículo de Zamora y Escala sobre *El salvament dels arxius catalans durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939)*, Viladrau me pareció un sitio enigmático y apartado del tiempo, con bellas residencias de veraneo. Nunca habría ido allí antes, creo.

Me faltó por encontrar una casa donde se guardaron archivos, el Mas Noguer.

4. LAGUNAS HISTÓRICAS, REFUGIADOS Y REFUGIOS

Los documentos encontrados no me indican quién incautó la casa del Marqués de Sentmenat. La referencia con la que trabajé durante mucho tiempo sobre la casa del Marqués de Castellidosrius, incautada por el POUM, ahora me parece errónea, o como mínimo confusa. No puedo afirmar nada. No tengo un dato exacto que me permite imaginar con veracidad que Orwell estuvo en Eina. Tampoco tengo un dato que me lo desmienta. Tengo una ficción, creo, quizás posible.

Como Orwell afirma, no tengo los registros necesarios para obtener un relato exacto e imparcial de los hechos de lo ocurrido. Tampoco estuve allí. No conozco ni he encontrado a nadie que me pueda explicar lo que pasó, es más,

“First of all, what actually happened? (Orwell 1938, 144).

Robert Capa fotografió a unos niños refugiados en la antigua escuela Dolors Monserdà. Busco en los periódicos otras referencias sobre refugios. Estos niños recibieron la ayuda probablemente de la Sociedad americana de Cuáqueros. Noviembre 1938. Poco tiempo para la caída de la ciudad. Estas fotos se encierran en México D.F. durante años (Young 2011).

El periódico La Vanguardia publica el 25 de Agosto de 1937 un anuncio sobre un niño refugiado que se ha escapado del Refugio Madrid. Un centro, me imagino, para niños refugiados que huyen de la guerra en la capital. El niño huye en dirección Puigcerdà. Este refugio estaba situado en el Paseo del Desierto nº 82. En el Arxiu Contemporani de la Ciutat, pregunto por esta dirección en el censo, pero no hay datos. Cuando llego con el autobús a Eina, para venir a clase, siempre da la vuelta en la parte de arriba de la calle del Passeig de Santa Eulàlia. Allí hay un espacio vacío, redondo, y un solar. El Passeig de Santa Eulalia actual es el antiguo Paseo del Desierto durante la guerra. Si superpongo la numeración antigua y contemporánea, Google Maps me sitúa en el solar que está al lado de Eina. ¿Hubo un edificio allí?

¿La dirección a dónde remite? Pensar que la numeración antigua y contemporánea sean las mismas no es más que una hipótesis y una ficción. Pero parece que hubo un niño que huyó del Refugio Madrid, en agosto de 1937. Creemos en lo que dicen los periódicos. Constituyen un rastro, en teoría fiable, porque creemos que publicarán algo veraz.

Niño fugado

Del Refugio Madrid, establecido en el Paseo del Desierto, número 82 (Sarrià), se ha fugado un niño de once años, quien parece ha tomado la dirección de Puigcerdá.

La Policía practica las gestiones para la detención del fugado.

Fig. 77

La Vanguardia, miércoles 25 de agosto de 1937

Hemeroteca de La Vanguardia

En la actualidad, el número 82 del Passeig de Santa Eulàlia se halla en el solar que hay al lado del edificio de Eina, donde empieza el camino para subir.

Fig. 78. Nuria Saura 2017

Fotografía. Final del Passeig de Santa Eulàlia.



En agosto de 1937, Orwell ya había huido de España, camino de la frontera en Portbou, oculto bajo una apariencia de turista.

Refugio Madrid. Esa es la palabra clave. Empleo esta palabra en varios buscadores y no encuentro nada. Pero sí que, de forma accidental, aparece algún documento con esta referencia al buscar en la correspondencia sobre refugiados del Comissariat d'Assistència als Refugiats. Pero no hay ninguna otra dirección, ni referencia. Sólo una petición de un niño refugiado que quiere ser trasladado al Refugio Madrid, supuestamente situado en el Paseo del Desierto 82, para estar cerca de su hermana, también refugiada, situada en el Refugio Montessori.

Pel present fem constàr que el
nen LUIS ARIZMENDI CANAMERO de 12
anys, està degudament controlat per
aquest Comissariat; el dit nen de-
pen actualment de l'Ajuntament de
Barcelona i es troba acollit a la
Residència del carrer Mas Pujol nº
35 i desitja ésser traslladat al
refugi "Madrid" Fundació Pallarés.
ja que la seva germana es troba al
Refugi Montessori, el qual depen de
la mateixa Fundació Pallarés.

Barcelona, 17 de febrer del 1938

EL DELEGAT DE LA 1ª REGIO

MAD
840/1

228 Company Responsable del Refugi "MADRID".--CIUTAT

Fig. 78. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1937-1938
[Serveis d'Assistència als Refugiats]. Correspondència amb ajunta-
ments, altres organismes públics, entitats i particulars sobres assistència
a refugiats.

Arxiu Nacional de Catalunya
ANC1-1-T-11468. Imatge 252

El silencio del pasado es extraño, quizás diría necesario, nos vuelve más humildes al saber que no podemos saber nada.

El Centro Documental de la Memoria Histórica guarda mucha documentación sobre la Guerra Civil y ha digitalizado muchos de estos documentos, otros requieren una consulta en sala. Busco en este archivo digital (PARES) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y recurro a otra palabra clave que resulta mágica: "Comité d'apropriacions". Concretamente, la correspondencia del Comité d'apropriacions relativa a incautaciones. Aparecen cartas y cartas relativas a solicitudes de autorización y destino para las incautaciones de muchas casas de Barcelona. Me concentro en las situadas en Sarrià. Hay una referencia próxima al edificio de Eina. En la Calle Vidal Quadras nº3, una de las pocas calles de Barcelona que todavía conservan adoquines, se encuentra el Refugio Euskadi:

"Se incauta de la torre sita en el Desierto de Sarrià calle de Vidal Quadras nº 3 para alojar en ella refugiados de guerra procedentes del País Vasco". 18 junio 1937

18 de junio de 1937. Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por la Delegació General d'Euzkadi a Catalunya. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-BARCELONA_GENERALITAT, 177,5 - 46 - Imagen Núm: 46 / 48

Este documento de incautación tiene la fecha del 18 de junio de 1937. Por esas fechas, Orwell está a punto de partir de España.

Quizás el antiguo edificio de Eina, se reconvirtió en un centro de refugiados, pero no lo puedo saber. En los documentos que he consultado en el archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica hay otras referencias de incautaciones para centros de acogida en Sarrià, con fecha 23 de diciembre de 1937: El Monestir de Santa Isabel Elisabeths es convertido en el Refugi-comedor Passionaria. También el Monestir del Carrer Clos de Sant Francesc, Serveis de Maria, se convierte en la Casa de Noies "Mexic" para refugiadas embarazadas (Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por el Ayuntamiento. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-BARCELONA_GENERALITAT, 177,4 - 22 - Imagen Núm: 22 / 27

En la casa Casacuberta, Avenida del Tibidabo 56 se quiere instalar un refugio de niños, para el Ajut Infantil de Rereguarda (12 enero 1937, Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por asociaciones, Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-BARCELONA_GENERALITAT, 177,7 - 6 - Imagen Núm: 6 / 26).

En el Castell de l'Oreneta, situado en la Calle Montevideo, la asociación naturista Pentalfa solicita habilitar un campo de cultura Física Biológica y Baños de sol y asistencia infantil naturista "para niños pobres cuyos padres estén de acuerdo con el sistema regenerador naturista" (Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por asociaciones. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-BARCELONA_GENERALITAT, 177,7 - 21 - Imagen Núm: 21 / 26) .

Cuando voy al Arxiu Històric Contemporani de la Ciutat, situado en el casco antiguo, para contrastar esta información sobre el Refugio Madrid, no existe sin embargo una referencia exacta sobre este, ni tampoco sobre el edificio concreto del Marqués de Sentmenat durante la guerra. Pero, me dicen que tienen el mapa de la Junta de Defensa Passiva de la Ciutat, donde están detallados los refugios antiaéreos.

El Ayuntamiento de Barcelona creó la Junta de Defensa Pasiva el 9 de junio de 1937, para proteger a la población civil de los ataques por mar y aire. A raíz de la intensificación de los combates, es necesario construir refugios antiaéreos colectivos para proteger a la población de Barcelona.

El mapa de Barcelona de la Junta de Defensa Passiva que consulto en el Arxiu Històric Contemporani está dividido en distritos. Cada distrito está cortado en partes. Cada parte está plegada. Cada una de estas partes tiene dibujados los emplazamientos de los refugios antiaéreos. Metódicamente, voy mirando todos los mapas, esperando llegar finalmente al mapa correspondiente a mi distrito. El distrito en el que se encuentra Sarrià. Llego al mapa del distrito, paso varias partes plegadas. Pero cuando llego a la zona que correspondería edificio de Eina, termina en el Paseo del Desierto o Paseo de Santa Eulalia, no está. Cotejo con unos mapas topográficos. El mapa termina allí. Aparece dibujado el antiguo Asil del Desert, transformado en Asil de Vells Henri Barbusse. Pero la antigua finca del Marqués de Sentmenat, actual edificio de Eina, no está.

Orwell in the Desert es la historia de una búsqueda, es más incluso diría una búsqueda fallida, si lo medimos en términos de objetivos alcanzados. En la película *La mirada de Ulises*, un film de Theo Angelopoulos, Harvey Keitel busca la bobina perdida de las primeras filmaciones en Grecia de los hermanos Mannakis (Angelopoulos 1995). Paradójicamente, en esta investigación que he realizado a través de la ausencia se origina una presencia de Orwell. Como ya dije, se puede dibujar a partir de los espacios vacíos, no de la línea.

Pienso que si en esta zona existían todos estos centros de refugiados, parece plausible que pudiera existir algún tipo de refugio antiaéreo en caso de ataque. Pero no está indexado ni documentado por lo que he podido encontrar en el registro municipal.

Sin embargo, encuentro una referencia al Desert de Sarrià en un libro de Pujadó Puigdomènech. Un hombre llamado Sentís obtiene permiso y materiales del ayuntamiento para utilizar materiales, entre ellos cientos de ladrillos del destruido Convento de la divina pastora, para construir un refugio antiaéreo en el Desert de Sarrià (Pujadó Puigdomènech 2006, 57). La parte del mapa donde podría estar este refugio ha desaparecido del archivo. No hay otro registro. Quizás nunca lo hayan dicho y un refugio esté durmiendo escondido cerca o debajo de Eina. Cuando Franco llegó al poder muchos refugios quedaron escondidos porque la gente tenía miedo de decirlo.

La hipótesis refugio-refugiados me parecía interesante. Pero no conseguía encontrar una referencia exacta, tampoco ninguna fotografía sobre el edificio de Eina durante la guerra. ¿Quién lo incautó? Esa seguía siendo la cuestión clave.

"Pel setembre de 1937, el Consistori havia lliurat gratuïtament a la Comissió d'Indústries de Guerra, des dels magatzems que tenia, entre els quals el situat al Palau de l'Agricultura, i procedents dels enderrocs abans esmentats, un total de 139779 Kg. de ferro, 19354 Kg. de metall i 25.563 kg de plom, tot això sense comptar el que encara repartia entre els veïns, com al Sr. Alfonso Sentís, que participava en la construcció d'un refugi al barri del Desert de Sarrià. El 10 d'abril de 1937 rebia permís per retirar, des dels magatzems del Carrer Wad-Ras, núm. 55, 20 sacs de ciment pòrtland; 6 sacs de ciment ràpid i 3m3 de sorra. El mateix dia podia retirar 200 rajoles del magatzem de Sarrià i 15 carretades de mamposteria de la Riera del Matadero núm.1, així com 2000 totxos de les runes del Convent de la Divina Pastora. El dia 28 del mateix mes retiraria 20 sacs més de ciment pòrtland i 500 rajoles més del Carrer Wad Ras".

(Pujadó Puigdomènech 2006, 57, 58)



Fig. 79
Colección dibujos Niños de la guerra.
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Digital Hispánica [acceso Julio 2017]

La hipótesis refugio-refugiados me parecía interesante. Pero no conseguía encontrar ninguna referencia exacta sobre el edificio de Eina, tampoco ninguna fotografía sobre el edificio de Eina durante la guerra. ¿Quién lo incautó? Esa seguía siendo la cuestión clave.

Miré en mi ordenador cientos de documentos del Centro Documental de Memoria Histórica que estaban digitalizados. Encontré y usé una palabra clave: correspondencia del comité d'apropriacions sobre incautaciones. Me sorprendió que durante una guerra existiera una organización pública tan estricta. Según estos documentos había una relación de las casas que habían sido incautadas.

Muchas de estas casas pertenecían a la nobleza, como el Marqués de Sentmenat o de Castellldosrius y a la alta burguesía de Barcelona. Inicialmente, debido a su apellido pensé que ambos eran la misma persona y también buscaba información al respecto. En el Fondo Ronald Fraser de memoria oral, situado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, hay una entrevista con Félix de Sentmenat y Güell, Marqués de Castellldosrius, en la que habla justamente sobre la enorme cantidad de casas incautadas:

"P. ¿Ajá, saquearon la casa?

R. Al cabo de unos días, sí.

P. ¿Saquearon, no?

R. Sí, sí, sí.

P. ¿Quemaron cosas o?

R. Saquearon, saquearon ¡ay! Y otra casa que tenía también la saquearon, sí, o, eso todo, sobre todo en las casas de personas conocidas y de derechas y casas abandonadas, eso ha sido completamente, y otros así, y no todo, no solamente esas casas, la cuarta parte de los pisos de Barcelona fueron saqueados, no sí, sí, una cuarta parte es exagerao, muchísimo.

P. No, pero muchísimo, sí"

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB). Fonts Orals. Col·lecció Ronald Fraser. Entrevista amb Félix de Sentmenat i Güell, per Ronald Fraser, Barcelona, 18/04/1978. p. 17.

4.a ROSTROS DE ESCLAVOS

En Barcelona ha existido una alianza entre nobleza y alta burguesía que ha de ser tenida en cuenta para comprender muchos de los conflictos sociales. La burguesía, es la fuerza motriz de la economía y la alta burguesía ha ocupado el poder político en Catalunya desde el s.XVIII, con predominio sobre la nobleza, pero ambos poderes terminan emparentados en algunos casos. El edificio actual de Eina pertenecía a una familia de nobleza: el Marquesado de Sentmenat.

Por otro lado, al principio pensé que también era del Marquesado de Casteldosrius y abrí una línea de investigación al respecto, descartada luego. Me parece interesante explicar algunos de sus aspectos que muestran el contexto histórico de la nobleza y burguesía en Barcelona. Félix de Sentmenat i Güell, era nieto de Isabel Güell y López, la hija del primer conde de Güell: Eusebi Güell, el mecenas de Gaudí. Se había unido de este modo, la alta burguesía con la nobleza en Barcelona. Eusebi Güell, mecenas de Gaudí, se había casado con la hija de Antonio López, un gran industrial, enriquecido con el comercio colonial con Cuba, y también, supuestamente, con el comercio de esclavos. Durante la guerra su estatua en Barcelona fue destruida. Se dice que fundieron la estatua de Antonio López y la convirtieron en balas (Théros 2012). El Franquismo la restauró. Frederic Marés hizo una reproducción de la estatua de López instalada el 1884, destruida durante la guerra. En la actualidad, la plaza de Antonio López, delante de Correos, resulta controvertida por este pasado.

Julian Bonder es un arquitecto que trabaja en entornos de memoria. Junto con Krzysztof Wodiczko ha realizado el *Memorial a la Abolición de la Esclavitud* en Nantes, Francia. Vino a realizar una Conferencia de gran interés en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, a la que asistí. Explicó que decidieron integrar este espacio dentro de la ciudad de Nantes. En las lindes del río, de forma subterránea, se puede recorrer este espacio. Arriba, la gente de la ciudad camina y puede ver en el suelo nombres de antiguos barcos negreros. Bonder, en unas declaraciones con motivo de una ruta de la esclavitud en Barcelona, Bonder opina que no hay que «borrar las memorias de las ciudades», sino «esclarecer el pasado». «No hay que erradicar la historia de los lugares, sino hacerla visible» (Bonder 2016).

Me he dado cuenta al hacer esta investigación de todo lo que un edificio puede contar. En Barcelona, a diferencia de otros lugares, las casas más bellas han sido las de la alta burguesía, y no tanto las de la nobleza. En Barcelona, ha existido una gran oligarquía de familias industriales. Eran propietarios de las casas más bellas. Entre ellos, hay un nombre que ha alcanzado conocimiento casi universal, Güell, conocido por ser el mecenas de Gaudí.

Antoni Gaudí, el famoso arquitecto, creó varias de sus casas, una colonia de trabajadores y el Parque Güell bajo el mecenazgo de Eusebi Güell Bacigalupi, quien contrajo matrimonio con Isabel López, hija de Antonio López, supuestamente enriquecido con el comercio de esclavos.

Me ha generado ciertas dudas éticas esta vinculación entre la creación de algunas de las casas que revolucionaron la arquitectura y que son de una gran belleza. Pero también me resultaría interesante tener presente de dónde puede provenir el dinero con el que se financiaron estas obras.

Una guía de la National Gallery en Londres explica a los visitantes que casi todo lo que ven ha sido pagado con dinero procedente del tráfico de esclavos (Blanco 2016).

Walter Benjamin escribió la frase que aparece también al final del documental:

"No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie" (Benjamin [1942] 2008, 309). Brecht se preguntaba quién construyó Tebas, la de las siete Puertas, Babilonia o la dorada Lima: **"Tantas historias, tantas preguntas" Brecht 1935).**

Es un tema sin embargo, sobre el que aquí pesa un gran silencio. España fue el último país de Europa en abolir la esclavitud en 1865, pero permanece en Cuba hasta 1880. Finalmente en 1886, desapareció el patronato con Cuba. Había debates en el seno de los poderes políticos y fácticos entre abolicionistas y no abolicionistas. Los Güell no estaban de acuerdo con el abolicionismo. La sociedad catalana vivió un debate entre abolicionistas y no abolicionistas. Clotilde Cerdà, hija de Ildefons Cerdà, fue una destacada abolicionista (Blanco 2016).

En algunas de estas ricas casas de Barcelona y, de un modo particular, en los edificios públicos más importantes de la ciudad, hay un rastro de este pasado esclavista. Quizás no sea una línea de investigación directamente vinculada, si adoptáramos un punto de vista más académico. Pero me parece importante explicarlo para entender las implicaciones y derivas que he realizado durante mi investigación artística.

La memoria para Bonder no es algo estático o contemplativo, no es un nombre sino un verbo:

"Le concept de mémoire est lié à l'action et à l'observation. Pour moi, la mémoire est un verbe, une action qui aide à se remémorer. Elle signifie être présent, vivant, penser tant au passé, au présent et au futur". (Bonder 2014)

Si se presta atención a tres de los principales edificios históricos de la ciudad: la Catedral, el palau de la Generalitat y la Casa del Ardiaca, donde está el archivo histórico de la ciudad, hay una coincidencia triangular: hay una escultura de un esclavo africano (Peñarroja 2014).

La primera vez que vi las fotos de estos rostros esculpidos fue en un libro de Peñarroja (Peñarroja 2014). Él, sin embargo, considera que se trata de esculturas de esclavos durante la Edad Media, cuando un 10% de la ciudad de Barcelona, según la revista Sapiens, era de condición esclava (Casas, Sonia, Armenteros, Iván. 2012). Sin embargo, discrepo con esta cronología. Si se observan las esculturas, el modelado es más propio del s.XIX. No son rostros planos en un bajo relieve de naturaleza gótica, ni idealizados, sino que tienen un carácter más realista, propio de una estética que ya ha conocido la Edad Moderna.

Mi teoría es que son esculturas del s.XIX, implantadas en los edificios principales, coincidiendo con el debate sobre la abolición de la esclavitud en España. Aunque no me atrevería a decir si son abolicionistas o antiabolicionistas.

En la fachada de la Generalitat, en la calle del Bisbe, hay un rostro de rasgos africanos esculpido como una ménsula de mayor tamaño, que acompaña de forma contigua, a otras ménsulas de tamaño menor y menos desarrollo técnico que parecen de otra época más antigua. Quizás en el proceso de ornamentación y recreación del barrio gótico, a finales del s.XIX fue añadida esta escultura. Más realista y de mayor tamaño, no la situaría en la Edad Media o en el Gótico. Este africano mira a los transeúntes y políticos que caminan, sin darse cuenta de su presencia.



Fig.80 . Nuria Saura. 2017. Barcelona
Palau de la Generalitat. Fachada lateral,
Ménsula.



Fig. 81. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Porta de Sant Iu, Catedral de Barcelona
Fotografía digital

Si andamos hasta la Catedral, llegamos a la puerta de Sant Iu. Durante siglos, la puerta de entrada a la catedral era ésta. Fue construida en 1298, es la puerta más Antigua de la Catedral, y está dedicada a Sant Iu, patrón de los abogados, desde el SXV (Santa Església Catedral Basílica de Barcelona 2013).

En esta fachada de la catedral, arriba de la puerta de Sant Iu, hay una pareja de gárgolas con rasgos africanos.



Fig. 82. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Porta de Sant Iu, detalle gárgolas. Catedral de Barcelona
Fotografía digital

Creo que estas dos esculturas se inscriben en el período de finales del s.XIX. La remodelación de la fachada de la Catedral, coincide con el proceso de apertura de una nueva vía, la Vía Laietana y de creación de un barrio con estética gótica, aunque fuera un barrio disincrónico cronológicamente. En 1911, el escritor Rucabado manifiesta esta idea que ha cobrado forma en la ciudad:

""¿Por qué no podría adoptarse la unificación de estilo en este recinto, formado entre las construcciones venerables, gloriosa herencia y legítimo orgullo de la ciudad de Barcelona y las construcciones modernas rigurosamente sometidas al estilo y carácter de aquéllas, un verdadero 'barrio gótico'?"
(Rucabado 1911, 310)

Los dos africanos están engarzados como gárgolas en la puerta, se miran entre ellos, acompañados de otros animales del imaginario supuestamente atribuido a África, como un león o un macaco. En un grabado de la puerta de 1849, de la imprenta y librería Saurí, que aparece en el libro de Peñarroja (Peñarroja 2014, 71), no se observa esta presencia, sino que los arcos confluyen, sin gárgola alguna.

¿Por qué están ahí? ¿Quién los esculpió?

Sant Iu era conocido como abogado de los pobres, puesto que intentaba satisfacer y defender a los más débiles. Estos son, en la escala social, en último lugar, los esclavos. Por eso quizás pueda tener un sentido iconológico su presencia en la puerta de Sant Iu. Su figura dio lugar a un dicho popular en la Edad Media:

"Santus Ivus erat brito, advocatus et non latro; res miranda populo"
(San Ivo era bretón, abogado y no ladrón, cosa admirable para el pueblo)".

(Montserrat Gámiz 1969)

Por su forma de ser esculpidas y su situación posterior, no comparo, por lo tanto, la teoría de Peñarroja que las sitúa en el s.XIV, sino que considero que estas gárgolas son de finales del s.XIX, y quizás se inscriben en el marco del contexto de abolición de la esclavitud.



Fig. 83. Nuria Saura. 2017
Sant Iu. Porta de Sant Iu, Catedral de Barcelona

La Casa del Ardiaca (Arcediano) también tuvo una relación, aunque corta, con la Justicia. Fue durante unos breves años la sede del Colegio de Abogados de Barcelona(1895-1917). También encontramos allí, el rostro de un esclavo. Pero su interpretación me parece más compleja todavía. En Cataluña existe una tradición que proviene de la Edad Media, y se sitúa en el Día de Corpus. En la fuente de la Catedral de Barcelona, un huevo vacío se sitúa en lo alto del chorro de fuente del agua y parece bailar. Después esta tradición se traslada a otras fuentes importantes, como la fuente de la Casa del Ardiaca. En la fuente de la Casa del Ardiaca, hay un rostro de esclavo.

¿Quién lo esculpió y por qué?

He consultado los mapas históricos de la Casa del Ardiaca, guardados especialmente en el archivo que contiene este edificio y la decoración del interior del patio donde se sitúa la Fuente no proviene de la edad media. Hay un dibujo de Antoni Caba Casamitjana, hecho en 1868, en el cual no hay referencia a la fuente, sino a un pozo:

"Resum general

Fragment del pati de la que fou antiga residència de l'Ardiaca i actual seu de l'Arxiu Històric de la Ciutat. Destaquen la porta d'estil renaixentista arcaic, una petita part del pou i, entre ambdós elements, dues piques connectades amb una senzilla canalització per a la recollida d'aigua, on creixen lliris i altres plantes". Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

En 1870, tras la desamortización, pasa a propietarios burgueses. En 1895, se convierte en sede del Colegio de Abogados. Una tortuga esculpida en la puerta, hecha por Domenech y Montaner, recuerda la lentitud de la justicia. Creo que quizás la fuente fue incorporada en este periodo de tiempo, hasta que en 1919, el edificio se transforma en sede del Archivo Histórico de la Ciudad (Ajuntament de Barcelona 2017).

Luego serán primero trasladados allí los archivos durante la guerra civil para intentar salvarlos (Zamora y Escala 2000).

En la actualidad, he consultado, en su archivo digital, muchos de los documentos utilizados para esta investigación digitalizados.



Fig. 84. Nuria Saura. 2017
Buzón de la Casa de l'Ardiaca
Domènech i Montaner
(antiguo Colegio de Abogados de Barcelona)
Fotografía digital



Fig.85.Nuria Saura. 2017
Fuente del Patio de la Casa de l'Ardiaca, Barcelona
Fotografía digital



Fig. 86. Nuria Saura. 2017
Fuente del Patio de la Casa de l'Ardiaca, Barcelona
Fotografía digital



Fig.87. Nuria Saura. 2017
Fuente del patio de la Casa de l'Ardiaca
Fotografía digital

En la fuente del patio de la Casa del Ardiaca, hay varios rostros, uno de ellos tiene rasgos africanos. Situado en la fuente donde se reunía el poder de Barcelona el día de Corpus, y donde ahora es objeto de selfies para turistas, inicialmente, es un lugar de poder icónico. Las principales autoridades y familias burguesas contemplan este rostro.

¿Por qué hay estos rostros de esclavos en los principales edificios públicos de Barcelona?

En cierto modo, encuentro una cierta vinculación con la idea de justicia, por su localización y situación iconográfica. La puerta de Sant IU, patrón de los abogados, el antiguo colegio de abogados, o quizás no. Tal y como están esculpidos no puedo aportar más prueba ni datos. Sólo hipótesis. No sé si fueron situados por abolicionistas o no abolicionistas.

Al lado del rostro de africano de la fuente, hay una abeja.

¿Por qué?

Empecé una búsqueda iconográfica sobre las abejas y acabé en Gaudí. La abeja es el símbolo del trabajo. El símbolo que Gaudí elige para su primer encargo en la Cooperativa Mataronense es la abeja. Los panots de Paseo de Gracia remiten a celdas. La estructura del Palau Güell también. (Ramírez 1998). En lo alto de Jesucristo, esculpido como un carpintero en la Sagrada Familia hay una abeja.

Durante la primera etapa, Gaudí se acerca al socialismo utópico. Pero Barcelona es una ciudad obrera y trágica. Durante la Semana Trágica, la ciudad estalla en huelgas y violencia. Gaudí sitúa en la Puerta de la Tentación en la Sagrada Familia una bomba Orsini en lugar de una manzana (Graells 2016). Esta bomba es la que fue lanzada por un anarquista contra el Liceu, durante una representación de Guillermo Tell (Cols 2015).

Leo un libro clave sobre esto: *La metáfora de la colmena*, de Gaudí a Le Corbusier, de Juan Antonio Ramirez

Los trabajadores ya no son esclavos propiedad de los amos, pero siguen teniendo unas condiciones de explotación, a las que se une una continua revuelta articulada desde las ideas marxistas. La construcción de la Colonia Güell es un intento de anticipar algo que, desde el *New Deal*, constituye el origen del estado del bienestar: mejores condiciones de vida obrera, menos revoluciones. Esta es la fábula de la abeja y el esclavo, ¿quién los puso el uno al lado del otro?

La historia y un autor desconocido.

Desde finales del s.XIX, Barcelona se transforma en una ciudad incendiada por la lucha entre clases sociales: La Rosa de Foc. Así se la conoce a partir de los hechos de la Semana Trágica.



Fig. 88. Ramon Manent. Museu de Mataró. Can Serra
Coronament de l'estendard de la Cooperativa Obrera Mataronense, 1884
Antoni Gaudí.
Bronze, 19x23 cm

4aa OLIMPIADAS, BOY-SCOUTS. DINA VIERNY

Empecé a pensar que nunca encontraría ningún documento exacto sobre la incautación de la casa del Marqués de Sentmenat durante la Guerra. Orwell parecía cada vez más lejos. Quizás vino aquí andando algún día, pero, ¿para qué?

Tania Costa, después de hablar conmigo en las tutorías sobre este trabajo de investigación, dice en una de las entrevistas que cada vez que entraba en la sala de actos de Eina veía un túnel detrás de la pared que llevaba a un refugio (Costa 2017).

La imaginación, la investigación y la realidad empezaban a mezclarse en mí, y por contagio, creo que en mi alrededor.

Una tarde, cuando ya había decidido que no quería investigar más en los archivos, porque se estaba convirtiendo en una especie de obsesión, volví a entrar en el archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica. Teclée otra vez la palabra clave: incautaciones Barcelona. Bajo esta rúbrica, se pueden encontrar clasificadas las incautaciones hechas por el ayuntamiento, por el POUM, por los partidos CNT, PSUC-UGT, el POUM, la Delegación de Euzkadi en Barcelona, Comités de Control y asociaciones culturales. Los documentos que contiene, centenares, no están indexados y el buscador no te remite a su contenido. Hay que mirarlos uno a uno. Es lo que hice, de forma sistemática. Volví de nuevo a la otra palabra clave: Correspondencia del Comitè d'apropriacions relativa a incautaciones. 62 imágenes de documentos digitalizados. En la imagen nº 24, finalmente, apareció algo insólito para mí, en un documento de 2 de diciembre de 1936:

**Generalitat de Catalunya
Comissariat d'Educació Física i Esports
Avinguda 14 d'abril, 444, Tel. nº 71792**

**El comissari d'Educació Física i Esports s'adreça al company President del Comitè d'Apropiacions assabentant-lo que:
Per tal d'instal·lar la Escola d'Escoltisme i lloc de Repos dels Esportius, sol·licita la oportuna autorització d'apropiació de l'edifici i terrenys annexes de la finca sita al Passeig de Santa Eulalia nº 18, Desert de Sarrià.
Vos fem avinent que l'esmentada propietat ja està ocupada per aquest Comissariat-. Aprofito l'avinentesa per saludar-vos**

**Barcelona, 2 de desembre de 1936
EL COMISSARI (Texto Fig. 89)**

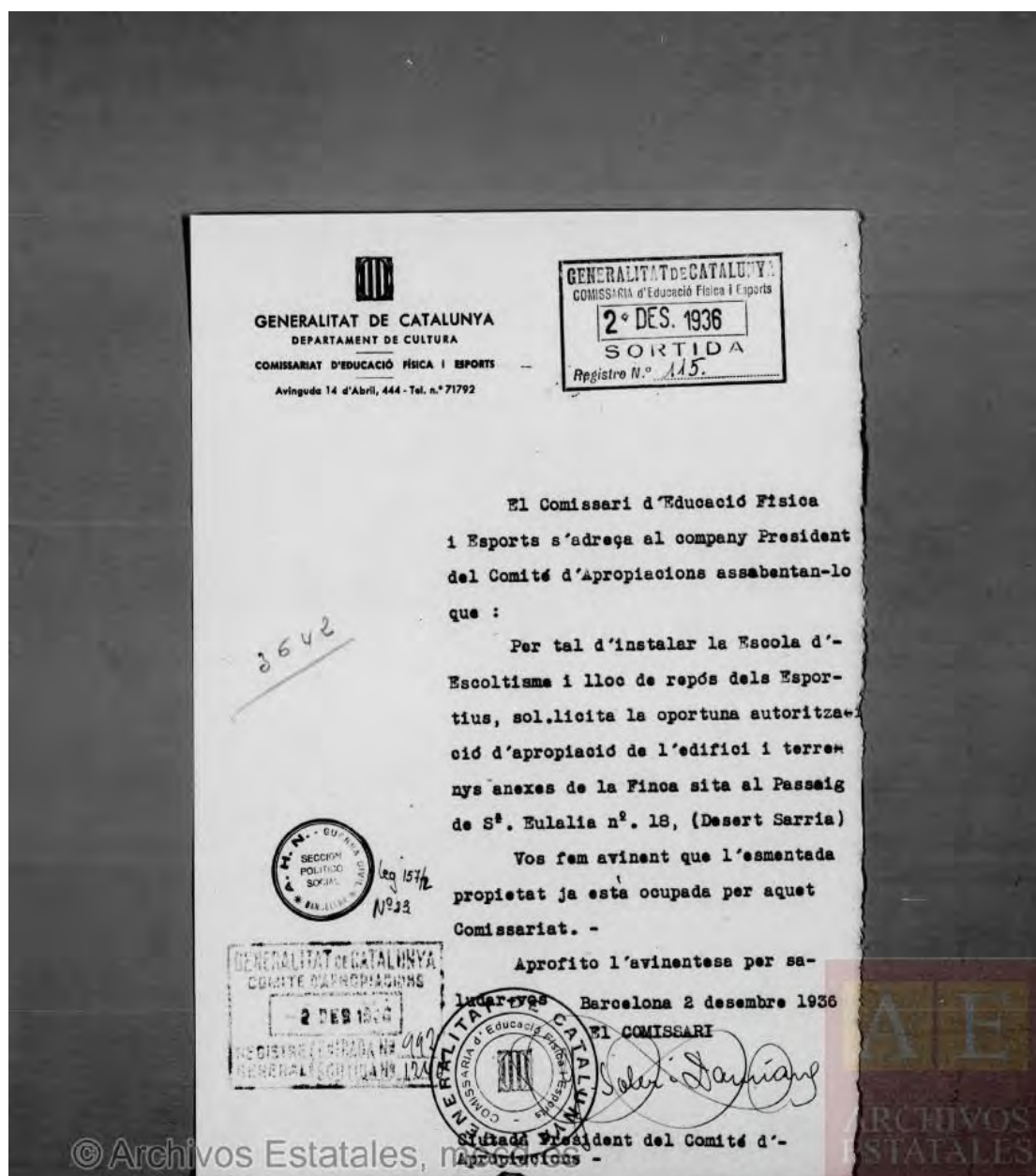


Fig. 89. Correspondencia del Comité d'Apropiacions relativa a incautaciones.
2 diciembre 1936
Centro Documental de la Memoria Histórica,
PS-BARCELONA_GENERALITAT,157,2 - 24 -
Imagen Núm: 24 / 62

Nunca habría imaginado esta posibilidad. Me imaginaba un lugar de poder político, una residencia de refugiados, pero una escuela de boy-scouts no entraba dentro de mis hipótesis iniciales, pero estaba ahí.

El 1927 se crearon los primeros *boy scouts* en Catalunya, els Minyons de Muntanya (Cots 2008). Durante el s.XIX uno de los lemas de los movimientos populares en Catalunya era “associacionisme o mort” (Cots 2008). Francesc Macià los sitúa en 1934, bajo patronazgo de la Generalitat. Durante la guerra, realizaban importantes acciones de ayuda social en la retaguardia, refugiados, guarderías, paquetes en el frente, propaganda cultural (Cots 2008).

Estas dos últimas actuaciones me parecen enigmáticas. Llevaban a cabo una propaganda cultural en el frente. Con un camión, obsequiado por escritores franceses y soviéticos, que podía hacer de reproductor de cine e imprenta, recorrían el frente (Cots 2008). No he encontrado imágenes.

Sí que he podido ver las tarjetas del Servei de Tramesa al Front, en el archivo del Arxiu Nacional de Catalunya. Desde la Calle Lledó nº 11, en el centro de la ciudad de Barcelona, los boy scouts gestionaban la correspondencia y entrega de paquetes a los soldados en el frente.

En las fotografías que he encontrado, sin embargo, se contradicen las fechas. En 1913, se sitúa la formación de los Boyscouts. Un grupo numeroso de chicos en formación, vestidos con uniforme en la Sala de Belles Arts. Fue realizada por Frederic Ballell Maymí. Está en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Esos chicos miran a la cámara y otros al frente, llevan un palo, no un fusil, están de pie bajo el sombrero, con un pañuelo anudado al cuello. Parece ser que la discrepancia en las fechas responde a que la primera organización era de ámbito estatal, y la catalana se crea en un momento posterior en 1927.



Fig. 90. Josep Maria Co i de Triola. 1900-1920
Grup d'escoles patrullant en un bosc
Vidre. Gelatina i Plata. Negatiu.B/N 10x 15cm
Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya

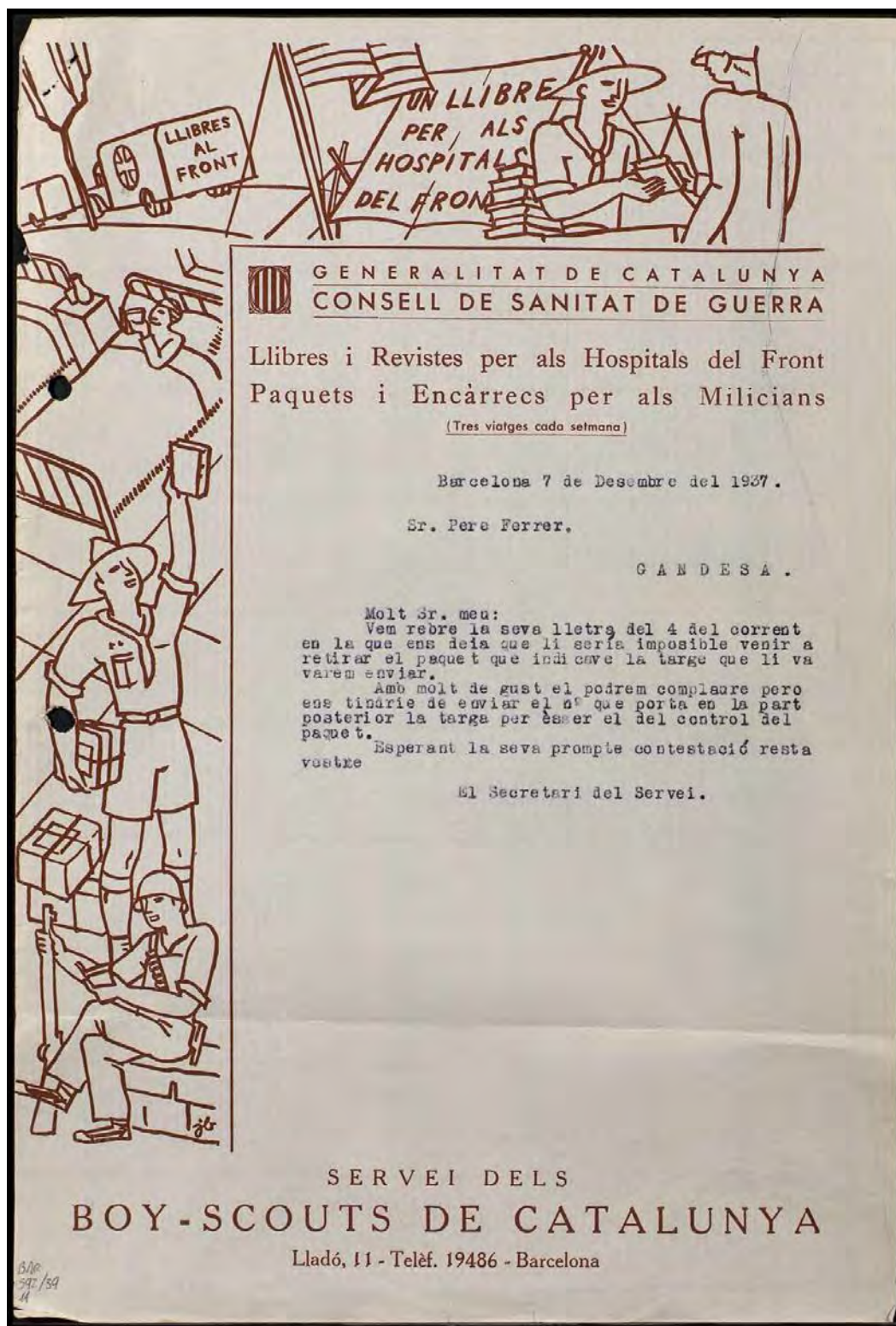


Fig. 91. 7 desembre 1937
Servei de Tramesa de Paquets al Front. Correspondència
rebuda i emesa
Arxiu Nacional de Catalunya
ANC1-1-T-9248
Imatge 14/20





Fig. 92. Josep Maria Co i de Triola. 1915-1928
Escoltes dalt d'un turó fent fotografies
Vidre, Gelatina i Plata, Negatiu, Quadrat, B/N, 6x13 cm.
Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya

En la Segunda Guerra Mundial, los Pirineos son también un umbral. La resistencia necesita ayudar a huir de los nazis a través de las montañas de los Pirineos. En una entrevista realizada para este documental a Álex Mitrani, crítico de arte, historiador y profesor de Eina, explica que su abuelo, se alistó en la Legión Extranjera durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando se ve obligado a quedarse en el Sur de Francia, debido al gobierno de Vichy, colabora con la Resistencia y ayudará a cruzar los Pirineos a quienes huyen del nazismo (Mitrani 2017). Su abuelo había sido un antiguo boy scout y era uno de los miembros más antiguos del Centre Excursionista de Catalunya. La familia era de origen judío. Le gustaba andar y andaba rápido. En la Resistencia fue amigo de Dina Vierny, la musa de Aristides Maillol (Mitrani 2017).

Dina Vierny era de Odessa, y había huido de Stalin, con su familia en 1925 (Jaubert 2009). Era de origen judío y tenía una ideología de izquierdas no stalinista (Vierny 2009). El escultor Aristides Maillol le propone que sea su modelo.



Fig. 93. Pierre Jamet. 1937.
Dina sur la route près de Villeneuve-sur-Auvers (Essonne).
Fotografía B/N.

“Señorita, me dicen que se parece usted a un Maillol y a un Renoir; yo me conformaría con que se pareciera a un Renoir” (Aristides Maillol). Ella lo rechaza primero, pero luego acepta. Posa y trabaja con él desde 1934 a 1944, hasta la muerte de Maillol.

Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los nazis ocupan Francia, ella se la juega ayudando a cruzar la frontera a intelectuales y artistas y es perseguida por la Gestapo (Jaubert 2009). Vierny trabaja para el Comité de Varian Fry (Vierny 2009). Varian Fry, periodista, dirigía el Centro Norteamericano de Socorro, que ayudó a huir de los nazis a miles de personas, artistas e intelectuales sobretodo (Fry 2015). Fry dirigía desde Marsella las operaciones para escapar y proporcionaba los documentos de identidad (Fry 2015). Marc Chagall, André Bretón, Hannah Arendt, Heinrich Mann, Marcel Duchamp, Alma Mahler, Franz Werfel, Arthur Koestler, Jean Malaquais, Víctor Serge, Anna Shegers, Claude Lévi-Strauss o Wilfredo Lam escaparon a través de la ayuda de Varian Fry (Rodrigo, ABC Cultura, 23/6/2015). Alma Mahler y Franz Werferl cruzaron a pie los pirineos para huir del nazismo. La ruta más utilizada era la Ruta F, la que utilizó Walter Benjamin para llegar a Portbou (Martín Rodrigo, 2015). En Banyuls-sur-mer, Dina Vierny esperaba en el café de la estación con un vestido rojo, a modo de contraseña, a quienes iba a ayudar a cruzar la frontera (Vierny 2009).

Otros intelectuales pudieron huir desde Marsella. En la Villa Air-Bel, en un suburbio de Marsella, se reunieron un grupo de artistas, exiliados y personas disidentes que debían irse de Europa ante el avance del nazismo. Varian Fry fue un joven americano enviado en 1940 (Soria 1999, 15) por el Centro Americano de Socorro para ayudar a huir a Estados Unidos, a una lista de personas, inicialmente 200, pero en su actividad Varian Fry, se involucró personalmente y utilizó todos los instrumentos a su alcance, para posibilitar la huída de aproximadamente 2000 personas (Soria 1999, 22) utilizando todos los medios a su alcance, incluso clandestinos, como la falsificación de documentos de identidad. Por eso llamaron a esta casa “Chateau Espère-Visa” y colgaron en la puerta una pancarta con este nombre (Rodrigo 2015). Artistas como Chagall viajaron al exilio gracias a su intervención, ala destrucción de las palabras. Presente, pasado y futuro se retroalimentan. o también a otros como Marcel Duchamp (Soria 1999 21). Esta ayuda fue fruto no de una política sino de una actuación individual de Fry, que sobrepasó con creces la lista inicial de 200 personalidades de la cultura o disidencia a las que debía facilitar la huída. Varian Fry fue, finalmente, un personaje incómodo para la Francia colaboracionista y fue expulsado de Francia en agosto de 1941 (Soria 1999, 21).

Desde 1939, su casa fue un hervidero intelectual donde se encontraron personalidades del movimiento surrealista como Max Ernst o André Breton, entre otros. Quedan algunas constancias de la actividad artística que desarrollaron en esta casa. Una de ellas, es la exposición de obras de Max Ernst (Soria 1999, 16) que colgaban de los árboles, otra, la subasta ficticia de obras del grupo surrealista (Soria 1999, 17).

Cuando estudiaba Bellas Artes realicé junto con otros compañeros un trabajo que consistía en un *fake* inspirado en este exilio forzado en Marsella de los intelectuales en torno a Varian Fry. Este proyecto se llamaba: La Vanguardia del Zinc.

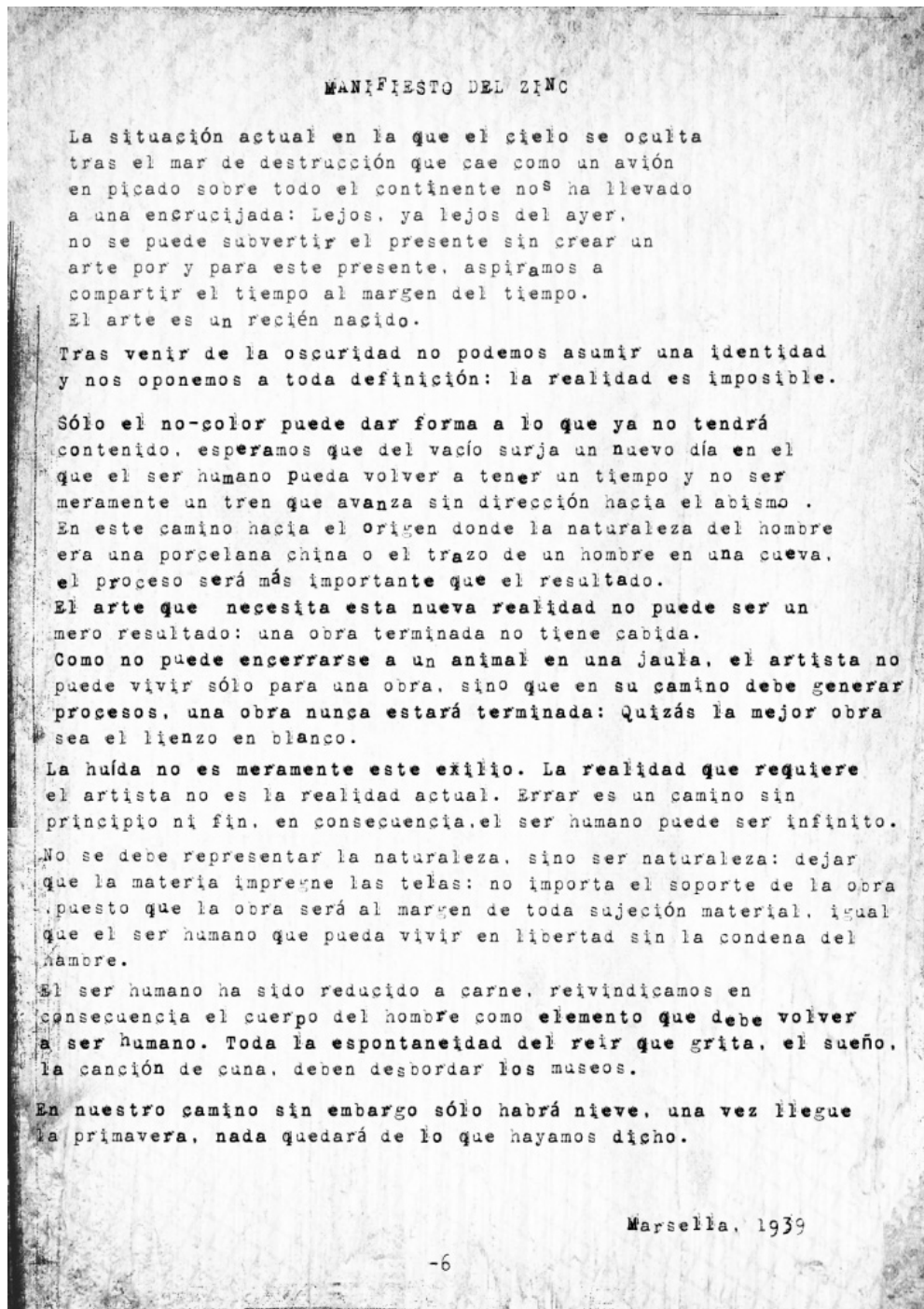


Fig. 94. Romina Gómez, Carlos Malvesí,
Albert Rafart, Nuria Saura.
Manifiesto de la Vanguardia del Zinc
Proyecto colectivo Facultad Bellas Artes UB
Trabajo Final asignatura Conceptos Arte Moderno
Enero 2012.

Dina Vierny fue detenida por la Gestapo. Maillol hace todo lo posible para que no sea detenida o asesinada e intercede ante Breker (Jaubert 2009). Pero Vierny nunca le perdonará que es el escultor que sirvió a los nazis (Vierny 2009), a partir de un primer encargo de tres esculturas para el estadio olímpico de Berlín.

El Estadio Olímpico de Barcelona tiene un vínculo especial con la ciudad. La ciudad cambió radicalmente con la guerra civil, que truncó la Olimpiada Popular de 1936. Inaugurado en 1929 coincidiendo con la Exposición Universal, Barcelona se postula para los Juegos Olímpicos de 1936, pero estos se celebrarán en Berlín. La Olimpiada Popular es una reivindicación del deporte popular frente a las clases burguesas pero también una muestra del rechazo a una ciudad inmersa en el totalitarismo nazi: Berlín. Jesse Owens ganó 4 medallas de oro, echó por tierra, el discurso nazi. Pero el atleta no fue invitado a la Casa Blanca a dar la mano al Presidente de los Estados Unidos (Viana 2010), a pesar de su victoria.

Los Juegos Olímpicos se basan en la neutralidad. Pero siempre hay algo más en juego. En 1989, el Estadi Olímpic fue reformado y en 1992, finalmente Barcelona tuvo unos Juegos Olímpicos, que transformaron la ciudad. En una entrevista, Carles Santacana señala que la Olimpiada Popular todavía por esas fechas era algo incómodo para el COI y Samaranch, lo silenció. Era todavía la época de la Guerra Fría y parecía ser visto como un sueño de comunistas (Santacana 2016). Sí que hubo una referencia corta, de Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona en la inauguración (Santacana 2017). Cuando estalla la Guerra Civil, los primeros atletas extranjeros que han venido a la Olimpiada Popular se encuentran en medio del conflicto. Muchos de ellos serán los primeros voluntarios que dan lugar a un embrión de las Brigadas Internacionales (Institut Barcelona Esports 2017). Aunque parezca paradójico, el deporte existió durante la Guerra Civil. Se creó el Institut d'Educació Física i Esports por la Generalitat de Catalunya. Creo que tenía una intencionalidad catalanista, según lo que he leído (Torrebadella i Flix 2013).

He encontrado carnets de algo que me ha llamado la atención: L'Escola de Monitors. Pero no he encontrado ninguna imagen o documento de l'Escola de Repós dels esportius para la que se solicita la incautación del edificio de Eina.



© Còpia digital  Biblioteca Pavelló de la República

Fig. 95. Josep Viza Majó. 1937

Cartell 51x 36cm

Comissariat d'Educació Física i Esports, Generalitat Segona República, Curs per a Monitors.
Col·lecció de cartells del Pavelló de la República (UB) C-72



Fig. 96. Autor desconocido. 1936-39. Barcelona
Infants Refugiats fent exercicis de rítmica a l'Estadi de Montjuic,
Arxiu Fotogràfic de Barcelona





Fig. 97. Autor desconocido. 1936-1939. Barcelona
Refugiats de la Guerra Civil.
Menjador per als 4000 refugiats a l'Estadi de Montjuïc
Arxiu fotogràfic de Barcelona

5. 1984. CARTAS

Trenes, chemins de fer, railways forman parte del imaginario del SXX. Orwell cruza la frontera en tren en Portbou, en Junio de 1937, y el primer pueblo al que llega es Banyuls-sur-Mer, en Francia.

No he encontrado ningún rastro objetivo de su estancia en Eina. Quizás pudo venir aquí en un momento dado en 1937, durante su estancia en el cercano Sanatorio Maurín, o quizás nunca vino.

Sí que he encontrado a lo largo de esta investigación que existe una vinculación entre 1984 y la experiencia previa que Orwell narra en 1984. 1980 es una distopía, Homenaje a Catalunya es una crónica, pero ambos hablan de la libertad del individuo, el poder, y el poder de construcción y destrucción del tiempo y la verdad a través de la destrucción de las palabras. Presente, pasado y futuro se retroalimentan.

Cuando Orwell escribe 1984 está en la Isla del Jura, al norte de Escocia, en una casa a orillas del acantilado, en un lugar llamado Barnhill. Allí escribirá 1984, le acompaña su pequeño hijo Richard, pero su primera mujer Eileen ha muerto. Me gustaría visitar la isla del Jura. Hay que hacer un desplazamiento importante desde Barcelona y coger finalmente un ferry.



Fig. 98. George Weir. 18 agosto 1986
House on the Island of Jura occupied by George Orwell when writing 1984
Fotografía

Oriol Pibernat, mi tutor en el TFM, me recomendó que visitara el Pabellón de la República, pero debido al transcurso de la investigación fui en mayo, un viernes por la mañana, después de haber agotado casi todas las investigaciones en otros archivos.

El Pabellón de la República que está en Barcelona es una réplica construida para las Olimpiadas de 1992 del Pabellón original creado para la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna) que se realizó en París en 1937. El Gobierno de la República vio en la creación de este Pabellón de la República Española una oportunidad de llamar la atención de la comunidad internacional que mantiene una política de no intervención, salvo la Unión Soviética. Sin embargo, son también conscientes del creciente rechazo a las políticas estalinistas a nivel europeo y prefieren poner el énfasis en la modernidad y el humanismo de la República (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Los encargados de reclutar a los artistas son Araquistáin y Max Aub. Los arquitectos del edificio serán Luis Lacasa (1899-1966) y Josep Lluís Sert (1902-1983). La parte audiovisual fue encargada a Luís Buñuel. Joan Miró realizó un mural que ha desaparecido, *El pagès català*. La intervención de Alexander Calder proviene justamente de esta amistad con Joan Miró (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Calder decide intervenir en el Pabellón de la República a raíz de una visita al lugar en que se va a construir con Miró (Martín Martín 1982, 107). Finalmente Calder participó con una fuente de mercurio. En la actualidad, se encuentra en la Fundació Miró.



Fig. 99. Alexander Calder. 1937.
Fuente de Mercurio, 114 x 293 x 196 cm.
Fotografía: Fundació Miró

Hay rastros de ese Pabellón de la República que perduran y apenas percibimos.

En Eina, el Centro Universitario de Arte y Diseño en el que estudio, solemos sentarnos en un hall que hay en el segundo piso. Las sillas son confortables, anchas, tienen los brazos de madera rectangulares y uno puede apoyarse bien mientras estudia, habla con alguien o mira el infinito. El asiento es de mimbre. Son las sillas Torres Clavé, diseñadas en 1934 por Josep Torres Clavé, y que ahora forman parte de la Classic Collection de Mobles 114:

“En 1934, el arquitecto Josep Torres Clavé diseñó esta butaca como parte del mobiliario que debía acoger el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, junto al Guernica de Pablo Picasso y otras obras de Alexander Calder o Joan Miró” (Mobles 114, 2017).

Alex Mitrani, profesor de Crítica de arte en el Máster que he realizado, diría a los alumnos que esas sillas son una parte de la historia (Mitrani 2017). Una mezcla entre arquitectura y diseño que confluye en esas sillas que son una réplica de las sillas que se hicieron para el Pabellón de la República (Mitrani 2017). En la actualidad, han sido realizadas por Mobles 114. Un poco más anchas, en los laterales, ahora parece que somos un poco más altos o largos.

En una de las clases del Máster me dí cuenta de esta historia. El abuelo de Alex Mitrani, en el exilio, pudo ver la Exposición de París, en 1937. Le llamaron la atención los pabellones alemán y soviético, por su extraña coincidencia en el carácter de pedestal, altos edificios para ser admirados y aclamados (Mitrani 2017).

El Pabellón de la República española sin embargo es un edificio que me parece todolo contrario. Desde una estética de la funcionalidad es también un lugar no sólo de contemplación, sino creo también de acogida, más que en la propaganda que se impone se hallaría en la denuncia que se expresa. Pero esta denuncia no es un anuncio ni un pasquín. Es una llamada a la solidaridad internacional o a la conciencia:

**“De hecho, el Pabellón fue
concebido conscientemente como lugar
abierto y confortable, nada impositivo, que
pretendía demostrar simultáneamente los
horrores de la guerra y el optimismo del Gobierno
y la continuidad de la productividad.
El Pabellón contrastaba enormemente con
la monumentalidad de las construcciones
de la Unión Soviética y Alemania, tanto en
escala como en materiales y distribución
de espacios”**

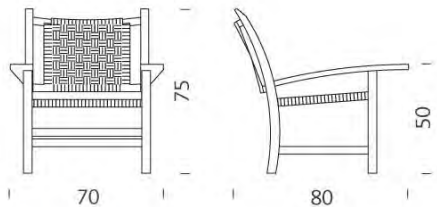
(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).



Fig.100, 101. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Sillas Torres Clavé en EINA
Fotografía



Butaca Torres Clavé



Dissenyada 1934
Josep Torres Clavé

MOBLES 114

"El arquitecto Josep Torres Clavé creó este sillón en 1934, inspirándose en los tradicionales modelos usado en Ibiza (cadirats)"

(Mobles 114 2017)



Fig.102. Mobles 114. 2017. Barcelona
Torres Clavé by J.Torres Clavé
Classic collection
Permanent Collection of the Museum of Design in Barcelona

Julio González había realizado una escultura para la entrada, La Montserrat, también Alberto Sánchez, “El pueblo español tiene una escultura tiene un camino que conduce a una estrella”. En la fachada había fotomurales de Josep Renau. Y, en la planta baja, el Guernica de Pablo Picasso y la fuente de Alexander Calder (CRAI Pabelló de la República 2017).

Jessica Jaques explica la construcción del sentido estético, de forma opuesta a las tesis de Danto, y lo ejemplifica, a partir del Guernica (Jaques 2017). Lo que hace discernible a la obra de arte no es el significado, sino su fuerza estética. Esta fuerza estética depende de su presencia y su capacidad de generar sentido:

“Así, obras que signifiquen una denuncia de la Guerra Civil Española hay muchas y el Guernica no es discernible como una obra de arte maestra por eso”

(Jaques 2008)

Jaques indica lo que la hace discernible como una obra de arte maestra es su presencia, a partir de sus propiedades estéticas y su capacidad de generar sentido:

“En lo que toca su capacidad de generar sentido, Guernica no quedó atrapado en la mirilla de su tiempo, y dejó de hablar únicamente de una ciudad vasca para alegar contra todas las violencias militares ejercidas contra la población civil que han transcurrido desde 1937, e incluso para alegar contra toda forma de violencia. Es la confluencia entre la presencia y la apertura de sentido quienes construyen a Guernica como una de las mejores obras de arte del siglo XX; es su fuerza estética quien la hace discernible como tal”.

(Jaques 2008)

Contemplo, entre las maderas de la reja exterior, una réplica del Guernica en una pared del patio del Pabellón de la República actual, realizado con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992 por los arquitectos Antoni Ubach, Juan Miguel Hernández León y Miquel Espinet (CRAI Pabelló de la República 2017). Miquel Espinet también realizó la reforma del edificio de Eina, antigua casa del Marqués de Sentmenat, para convertirlo en el Centro Universitario de Arte y Diseño donde estudio.

Desde la calle, a través de las rejas de madera, veo las imágenes del Guernica que se han vuelto universales, en una pared del patio, como estaba en su ubicación original. Subo las escaleras para acudir al Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació Biblioteca del Pabellón de la República, de la Universitat de Barcelona.



Fig. 103. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Guernica detrás de las rejas del Pabelló de la República
Fotografía

Y, ahí, encuentro un rastro directo de Orwell. Hay dos cartas manuscritas del escritor, meses antes de su muerte, cuando acaba de escribir 1984.

Orwell está enfermo de tuberculosis y escribe en respuesta a una carta de Jordi Arquer de 16 de Junio, en la que realiza, desde el exilio en París, una petición de apoyo de la Federación Española de Internados y Deportados Políticos. Jordi Arquer ha dado el nombre de Orwell a esta organización, porque le han pedido el nombre de un escritor inglés susceptible de figurar en el patronato de ayuda. Piensa que no puede haber nadie más indicado que él, dado que Orwell ha ido de forma voluntaria a España a luchar contra el fascismo. Esta es una reproducción del inicio de la carta que Orwell recibe:

Jordi Arquer
Boite Postale 6
Paris VIII

16 juin 1949

Mr. George Orwell,
C/o Christi et Moore Limited of the Ride Annexe,
Dukes Wood Avenue
Gerrands Cross, Buckinghaeshire (Anglaterre)

Cher Camarade Orwell,

Il y a longtemps que j'avais l'intention de vous écrire mais je suis toujours si occupé que je n'ai presque jamais le temps de me mettre en rapport avec les amis.

J'ai donné votre adresse aux amis de la "Federación Española de Internados y Deportados Políticos" lesquels m'ont demandé le nom d'un écrivain anglais susceptible de figurer dans le Patronat d'un Comité d'Aide pour les Espagnols. J'ai pensé que personne mieux que vous qui avez venu volontairement chez nous à lutter contre les fascistes espagnols. Dans cette organisation il ya éléments de toutes les tendances excepte les stalinien lesquels comme d'habitude quand ils n'ont pu la dominer l'ont quitté et ont formé une organisation à eux. Je vous prie donc d'accepter et je vous en remercie d'avance.

*** (La carta continúa)

Orwell contesta a esta carta, a pesar de que está muy enfermo y no puede asumir ese cargo, ofrece una ayuda dando apoyo con su nombre a la organización:

CRANHAM LODGE
CRANHAM,
GLOUCESTER

22 6 49

"Dear camarade,
Please forgive me
for writing in English. Very many
thanks for sending me the press-cuttings.

I am and have been in a long
time seriously ill with tuberculosis, and
the doctors forbidden me to do my work for
(...), possibly as long as a
year. In connection with the
Federación Española de Internados y
Deportados, therefore, I cannot give more
than my nominal support. If you wish merely to use my name, you
are at liberty to do so, and I could

(Reverso)
manage a small subscription, say 10,
if you can indicate someone in England when
I can pay it to. But I cannot do any more such
As writing letters, organising,
speaking, etc. I am sorry, but I must
try to recover from this disease, and
the only way of doing so is to rest.
Imagine that I shall not even be
allowed to leave my bed for some months
to (...).

I am insisting my agent to
send you copies of the Italian translation of
"Homage to Catalonia" and of the Observer
of the 24th February. Please let me know
if they don't arrive, and forgive me for not
being more helpful. Please forgive also
the bad handwriting but I am writing this in bed".

Yours fraternally,

Geo. Orwell

La segunda carta es del 28 de julio de 1949. Orwell ha enviado las 10 libras al Comité de Ayuda para los Deportados Políticos. Sobre 1984, explica que su editor ya está buscando una editorial en francés. Acaba la carta con una breve referencia a su hijo pequeño Richard, de 5 años. Jordi Arquero quería enviarle algún libro, pero Orwell explica que todavía está aprendiendo a leer en inglés y por lo tanto, es difícil que pueda leer en francés. Se disculpa porque la carta es corta.

La última carta, con fecha de 14 de septiembre de 1949, la escribe la segunda mujer de George Orwell, Sonia Brownell, desde el University College Hospital. Orwell está muy enfermo e intenta no escribir cartas, pero le ha dicho a su mujer que escriba para darle las gracias por la última carta recibida.

1984 no había sido todavía publicado en francés. George Orwell tenía sólo 46 años cuando murió en 1950.

El hijo de Orwell, Richard Blair, ha creado la Orwell Society, una fundación para preservar su obra y memoria y promover actividades educativas para mantener vivo el legado de Orwell. Me puse en contacto con ellos.

Descubrí en un artículo de un periódico que justo el día antes, el hijo de George Orwell, Richard Blair, y de Georges Kopp, Quentin Kopp, habían estado en Barcelona, visitando el Sanatorio Maurín, que está a menos de un kilómetro de Eina. Richard Blair recordaba en una entrevista publicada unos días después el vínculo con los lugares donde estuvo Orwell:

"Aunque esta es la tercera vez que vengo a Barcelona nunca dejo de emocionarme al visitar los lugares en los que estuvo mi padre"
(Blair, 2017).

Richard Blair explicaba en la entrevista publicada por El Periódico la relación que existe entre los recuerdos y la deformación de la realidad que Orwell tuvo que vivir en la Guerra Civil, y la pérdida de todas las notas que Orwell había escrito, confiscadas por la policía comunista en el Hotel Continental:

"El libro dice de forma clara: 'estos son mis recuerdos, mis recuerdos exclusivos de la zona de conflicto en la que viví'. Mi padre no estuvo en Madrid ni en Gernika, pero lo que vio, cómo el estalinismo deformaba la realidad, le disgustó profundamente y escribió ese libro con honestidad y de memoria, porque los comunistas confiscaron todas sus notas, que quizá anden perdidas en algún archivo de Moscú"

(Blair 2017).

Coincido plenamente con el vínculo que él establece entre *Homenaje a Cataluña* y *1984* o *Animal Farm*, a partir de su experiencia sobre el totalitarismo durante la guerra civil. Es la tesis que he desarrollado en el documental:

"La experiencia en la guerra civil sirvió a mi padre para darse cuenta de lo que significaba el totalitarismo y fue la génesis de 'Rebelión en la granja' y de '1984'"

(Blair 2017).

Quiero dar las gracias a la Orwell Society por su rápida respuesta, en colaboración con esta investigación, a pesar de que en ese momento no pudimos vernos.

Si no hubiera acudido al Pabellón de la República no habría encontrado nunca estas cartas de Orwell.

No he encontrado un dato objetivo sobre la posible estancia histórica de Orwell en Eina. Esa es la verdad. Aunque sí que he podido comprender a lo largo de este trabajo la conexión que, Orwell establece entre la construcción del pasado y la construcción del presente. **"Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past" (Orwell 1949).**

Quizás sí que he encontrado a Orwell en el Desierto. Hablé con mis compañeros y profesores del Máster, les hice varias entrevistas, y pude ver cómo casi todo el mundo había leído a Orwell.

George Orwell no se agota sólo en una lectura lineal de su obra: ha generado una obra que es contemporánea, porque puede dialogar con el presente y con nosotros.

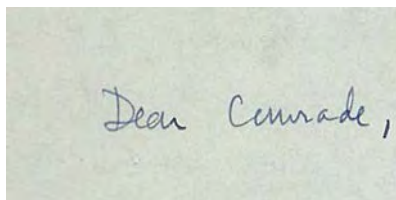
A photograph of a small, rectangular piece of light-colored paper with a slightly textured surface. The words "Dear Comrade," are written in a dark, cursive script in the center of the paper. The ink is dark and the handwriting is fluid.

Fig. 104. George Orwell,
Fragmento de carta,
22 de junio de 1949

Bibliografía

Films

Obras

Abraham Lincoln Brigade Archives. 2008. "World War II Letters from the Abraham Lincoln Brigade", (consultada el 8 de agosto de 2017).
<http://www.alba-valb.org/resources/lessons/world-war-ii-letters-from-the-abraham-lincoln-brigade/premature-antifascists-and-the-post-war-world>

Ajuntament de Barcelona. 2017. *Pla Especial de Protecció del Patrimoni Arquitectònic i Catàleg del Districte 05*.

Ajuntament de Barcelona. "Casa de l'Ardiaca", Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. <http://ajuntament.barcelona.cat/arxiunicipal/arxiuhistoric/ca/canal/la-casa-de-lardiaca> [consultada el 19 de agosto de 2017]

Arendt, Hannah. 2006. *Eichamnn en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo. 1ª ed. 1963.

Arendt, Hannah. 2017. "Verdad y Política". En: *Verdad y mentira en la política*. Trad. Ramos Fontecoba, Roberto. Barcelona: Página indómita, 1ª ed. 1967,1968.

Arxiu Nacional de Catalunya, Secció d'Arxius, Devolució dels Arxius Protegits (29-5-1939 a 22-6-1940 Nota 25, Imagen 7-13, ANC1-1-T-8378.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB). Fonts Orals. Col.lecció Ronald Fraser. Entrevista amb Félix de Sentmenat i Güell, per Ronald Fraser, Barcelona, 18/04/1978. p. 17.

Arxiu Nacional de Catalunya, Secció d'Arxius, Devolució dels Arxius Protegits (29-5-1939 a 22-6-1940 Nota 25, Imagen 7-13, ANC1-1-T-8378.

Badia, Francesc. 2001. *Els camps de treball a Catalunya durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Baldiri, B. 2012. "Convento de los capuchinos de Sarrià (Santa Eulàlia), *Monasterios de Catalunya*, <http://www.monestirs.cat/monst/bcn/cbn02capu.htm> [consultada 14 agosto 2017].

Barthes, Roland. 2009. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós. 1ª ed. 1980.

Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia", Trad. de Brotons Muñoz, Alfredo en *Obras*, I, 2, pp. 303-318).Madrid: Abada, 2008. 1ª ed. 1942.

Bernecker, Walter L. "Willy Brandt y la Guerra Civil Española", *Revista de Esludios Políticos* (Nueva Época), Núm. 29, Septiembre-Octubre 1982

Berga, Miquel. 2017. "Un encuentro singular: George Orwell y Agustí Centelles en la memoria de la Guerra Civil en Aragón". En: *Orwell toma café en Huesca*. Editado por Diputación Provincial de Huesca. 108-127. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Benítez, Laura. 2016. *Apuntes de clase sobre Bioarte*. Barcelona: EINA

Centro Documental de la Memoria Histórica. 23 diciembre 1937. Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por el Ayuntamiento. Centro Documental de la Memoria Histórica,PS-BARCELONA_GENERALITAT,177,4 - 22 - Imagen Núm: 22 / 27

Centro Documental de la Memoria Histórica. 12 enero 1937, Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por asociaciones, Centro Documental de la Memoria Histórica,PS-BARCELONA_GENERALITAT,177,7 - 6 - Imagen Núm: 6 / 26).

Centro Documental de la Memoria Histórica (Documentación varia relativa a incautaciones hechas en Barcelona por asociaciones. Centro Documental de la Memoria Histórica,PS-BARCELONA_GENERALITAT,177,7 - 21 - Imagen Núm: 21 / 26) .

Blair, Richard. 2017. En: Hevia, Helena. 2017."Orwell, de vuelta en Barcelona", *El Periódico*, 21 mayo.

Blair, Richard. 2017. "La Guerra de Orwell en España." En: *Orwell toma café en Huesca*. Editado por Diputación Provincial de Huesca. 16-30. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Boleda Cases, Ramon. 2000. "El camp de concentració Núm.3. dels Omells de Na Gaia. Testimoni del metge Joan Pujol i Poch". *URTX: Revista Cultural de l'Urgell*

Bonder, Julian. 2016. En: Blanco, Leticia. "Ruta por la Barcelona esclavista", *El mundo*, 29 de marzo.

Bonder, Julian. 2014. Entretien: Julian Bonder: architecture, mémoire, traumatisme", *Le courrier de l'architecte*, 5 de febrero.
http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_5392 [consultada el 19 de agosto de 2017]

Bordieu. 1979."Los tres estados del capital cultural", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30 de noviembre de 1979. Traducción de Mónica Landesmann, "Los Tres Estados del Capital Cultural", en *Sociológica*, UAM- Azcapotzalco: México, núm 5, 11-17.

Brecht, Bertolt. 1935. "Preguntas de un obrero que lee", *Svendborger Gedichte*. En: El blog del viejo topo. 23 octubre 2014
<http://blogdelviejotopo.blogspot.com.es/2014/10/preguntas-de-un-obrero-que-lee-bertholt.html> [consultada el 19 de agosto de 2017]

Butler, Judith. 2011. "Hannah Arendt's challenge to Adolf Eichmann", *The Guardian*, 29 agosto.

Canetti, Elias. 2013. *Masa y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

Caba Casamitjana, Antoni. 1868. *Casa de l'Ardiaca*. (Dibuix)
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona 01302

Casas, Sonia, Armenteros, Iván. 2012."Esclaus negres a Barcelona. Quan un de cada deu habitants de la ciutat procedia del tràfic d'esclaus ", *Sapiens* nº 112, enero.

Cornford, John. 1937. "Full moon at Tierz: before the storming of Huesca". En: Smith, Stan. 2008. "Hard as the metal of my gun: John Cornford's Spain", *Journal of English Studies*, Volume 5-6, 2005-2008, 357-373.

Costa, Tània. 2017. Entrevista con la autora. Filmación. Barcelona: EINA (inédita)

Coixenla, Teresa. 2012. "La capitana Mika sale del olvido", *El País*, 27 de enero.

Cots, Gemma. 2008. *Escoltisme en temps de guerra*. Monogràfic nº3: Minyons Escoltes i Guies de Catalunya

Cols, Carles. 2015. "Una cita con madame Orsini", *El Periódico*, 3 de marzo.

DE RIQUER, Martín. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico". *Anthropos*, Barcelona, 1989, núm. 92.9.

De Pablos Miguel, Clemente. 1993. "Jarama Valley. La canción de la intrahistoria". *Revista de Folklore*, nº 152. 70-72.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Consultada el 8 de agosto de 2017). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jarama-valley-la-cancion-de-la-intrahistoria/html/>

1833. Diccionario Geográfico Universal, por una sociedad de literatos, S.B.M.F.C.L.D. Barcelona: Imprenta de José Torner, 706).

Didi- Huberman. 2017. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. trad. Manrique, Mariel, Marturet, Hernán. Madrid: Shangrila. 1ªed 2015

Duran i Sanpere, Agustí. 1938. *Fragment de la conferència oferta per Agustí Duran i Sanpere al VIII Congrés de Ciències Històriques celebrat a Zuric el mes d'agost del 1938*, Cervera: Arxiu Agustí Duran i Sanpere. Patronat Municipal Duran i Sanpere. 4-5.

Etchebéhère, Mika. 2014. *Mi guerra de España*. Oviedo: Cambalache.

El diluvio. 1936. "Sanatorio Maurín" *El Diluvio* No. 208-233 (Septiembre, 27) Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric de Barcelona. ARCA, Arxiu de Revistes Catalanes Antiques.

Fernández, Víctor. 2017. "Tras los pasos de Orwell" , *La Razón*, 18 de mayo.

Foucault, Michel. 2009. *Vigilar y castigar*. Madrid, México D.F. Buenos Aires: SXXI Editores 1a ed. 1975.

Fry, Varian. 2015. *La lista negra. Entregar cuando se le solicite...* Salamanca: Editorial Confluenicas

Furlong. Gillian, M. 2017. "Orwell en España." En: *Orwell toma café en Huesca*. Editado por Diputación Provincial de Huesca. 30-57. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Gee, Marcus. 2017. 7 julio 2017. "Shelf life: Marcus Gee pays homage to George Orwell's Homage to Catalonia", *The Globe and Mail*, 7 julio.
<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/shelf-life-marcus-gee-pays-homage-to-george-orwells-homage-to-cataloni/article35586254/>
(consultada el 9 de agosto de 2017).

Gesalí, David e Iñíguez, David. 2009. *Aviació i Guerra a La Garriga. 1933-1946. El camp d'aviació civil, l'aeròdrom militar i el final de la guerra*. La Garriga: Ajuntament de La Garriga

Goodman, Nelson. 1990. *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, La Balsa de La Medusa.

Graell, Vanessa. 2016. "La ciudad en llamas de Gaudí", *El mundo*, 9 de septiembre.

Hurst, J.L. 2016. "One Died, One Arrived: 80 Years Ago", *The Orwell Society*, 30 diciembre 2016. (consultado 8 Julio 2017).
<https://orwellsocietyblog.wordpress.com/2016/12/30/one-died-one-arrived-80-years-ago/>

Institut Barcelona Esports. 2017. "Els antecedents: l'Olimpíada Popular del 1936 i la tradició esportiva a Barcelona", Ajuntament de Barcelona, lamevabarcelona. cat
<http://lameva.barcelona.cat/25anysolimpica/ca/bcn-92/candidatura/els-antecedents-lolimpiada-popular-del-1936-i-la-tradicio-esportiva-barcelona>

Jaques, Jessica. 2008. "El sentido estético", *Disturbis* nº 3.

Jaubert, Alain. 2009. *Dina Vierny. Histoire de ma vie racontée à Alain Jaubert*. Paris: Gallimard

Kafka, Franz. 2008. *El proceso*, Bogotá: Editorial Norma. 1ª ed. 1925.

Laborde, Alexandre. 1806. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid....* Paris : De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé, MDCCCVI-XX. - 2 t. en 4 v. : pliego tendido, m. con lám. [BA/2056 - BA/2059]B biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica

Levi, Primo, 1958, *Si esto es un hombre*, trad. Gómez Bedate, Pilar, Barcelona: Muchnik Editores. 2002. 2ª ed. 1ª ed. 1958.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. 2015. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Editorial Anagrama

Margarit, 1989. Xavier, "La mansión del Marqués de Sentmenat espera su recuperación para uso público", *La Vanguardia*, 13 marzo.

Marginedas, Blai. 2017. Entrevista con la autora. Filmación. Barcelona: EINA (inédita)

Martín Martín, Fernando. 1982. El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla

Mitrani, Alex. 2017. Entrevista con la autora. Filmación. Barcelona: EINA (inédita).

Mobles 114. 2017. Barcelona

"Torres Clavé 1934, JM Torres Clavé".

<http://mobles114.com/clasicos/clasicos/butaca-torres-clave.html#sthash.6E1u1yxF.dpbs> [consultada el 19 de agosto de 2017]

Montserrat Gámiz, Miguel. 1969. *Separata del Boletín del Real e Ilustre Colegio de Abogados de Zaragoza*, número 33 de 1 de abril de 1969. Zaragoza: Real e Ilustre Colegio de Abogados de Zaragoza

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2017. *Pabellón de la República Española*

Nora, Pierre. 1984. "Realms of memory". Extractos de: *Les lieux de mémoire*, vol. I. Paris: Gallimard, 1984. En: Farr, Ian. 2012. *Memory*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge: MIT Press, 61-66.

Obrist, Hans Ulrich y Weiwei, Ai. 2011. *Ai Weiwei speaks with Hans Ulrich Obrist*, London: Penguin Books.

Oliva Llorens, Jordi. "Els 661 dels Omells de Na Gaia": presoners al camp de treball nº 3". URTX: Revista Cultural de l'Urgell.

Osorio, Elsa. 2012. *La capitana*, Madrid: Siruela.

Orwell, George. 2000. *Animal Farm: a Fairy Story*. London: Penguin Classic. 1ª ed. 1972.

(Escrita en 1945).

Orwell, George. 1966. *Homage to Catalonia*. London: Penguin Books. First Published Secker & Warburg, 1938.

Orwell, George. 2011. *Homenaje a Cataluña*. Barcelona: Random House Mondadori.

Orwell, George. 2016. *Homenaje a Cataluña*. Barcelona: Random House Mondadori Debolsillo.

Orwell, George. 2017. 1984. Barcelona: Random House. 1ª ed. 1949.

Orwell, George. 2013. *Ensayos*. Barcelona: Debate, Random House Mondadori

Orwell, George. 2016. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books. 1ª ed. 1949.

Pagès Blanch, Pelai. 1996. Barcelona. *La presó Model de Barcelona: història d'un centre penitenciari en temps de guerra*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pagès i Blanch, Pelai. 2009. "El asesinato de Andreu Nin, más datos para la polémica", *Ebre* 38, Núm 4: 57-76

Pelizzon, Lisa. 2014. *Kati Horna. Constelaciones de sentido*. Barcelona: Sans soleil ediciones

Peñarroja, Jordi. 2014. *Indis i negres catalans de Santes Creus a Santo Domingo*. Barcelona: Llibres de l'Index

Pibernat, Oriol. 2017. Entrevista con la autora. Filmación. EINA, Barcelona, (inédita)

Preston, Paul. 2011. "Corresponsales extranjeros en la Guerra Civil Española". En: Young, Cinthia (Ed.) *La Maleta Mexicana, Las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil Española de Capa, Chim y Taro*, New York, Madrid International Center of Photography, La Fabrica Editorial, Fundación Pablo Iglesias, Volumen I.

Pujadó Puigdomènech, Judith. 2006. *Contra l'oblit. Els refugis antiaeris poble a poble*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Queralt i Clapés. 1937. "Breu relació històrica de les organitzacions d'assistència social". Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya,

Ramírez, Juan Antonio. 1998. *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela

Reverte, Javier. 2017. "La corta y apasionante vida del brigadista y poeta John Cornford, biznieto de Darwin", *El País*, 15 de mayo.

Rodden, John, y Rossi, John. 2017. "George Orwell: la vida de un escritor". En: *Orwell toma café en Huesca*. Editado por Diputación Provincial de Huesca. 58-87. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Rucabado, Ramon. 1911. En: Còcola Gant, Agustín. 2010. *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*. Tesis doctoral Universitat de Barcelona.

Santacana, Carles. "Per al COI, l'Olimpíada Popular era un enemica a combatre. El Nacional.cat, 19 juliol 2017

Segura, Cristian. 2016. "Les fotos de Robert Capa a Sarrià", *El País*, 7 abril.

Solano, Wilebaldo. 1994. "La larga marcha por la verdad sobre Andreu Nin", *Utopie Critique*, Paris, nº 4, cuarto trimestre de 1994 /versión digital en la web de la Fundación Andreu Nin (<http://www.fundanin.org>). Entrevista con el autor (15/5/2005)).

Soler, Llorenç. 2003. "Francisco Boix : un fotógrafo en el infierno / dirección y guión Llorenç Soler". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/francisco-boix-multimedia-un-fotografo-en-el-infierno--0/>

Solé i Barjau, Queralt. "Rastres de mort. Les fosses comunes de la Guerra Civil". *Afers*, 56

Soriano, Dolors. 2017. Entrevista con la autora. Barcelona: EINA (inédita).

Théros, Xavier. 2012. "López, el negrero", *El País*, 3 de agosto.

Ugaldezubiáur y Altúnaga, Gregorio Jesús de. 1884. *La circunferencia es una ilusión : demostración nueva, gráfica, del célebre teorema de Pitágoras : definición del número infinito y navegación aérea contra toda clase de tempestades y vientos de la atmósfera por Gergorio Jesús de Ugaldezubiáur y Altúnaga*. Bilbao Imp., Librería y Litogr. de Juan E. Delmas. Biblioteca Digital Hispánica. Signatura: VC/149/4 PID bdh0000117869 CDU 51

Veyne, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil.

Vierny, Dina. 2009. En: Jaubert, Alain. 2009. *Dina Vierny. Histoire de ma vie racontée à Alain Jaubert*. Paris: Gallimard

Walter Benjamin en Portbou. 2017.
<http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/memoria-de-walter-benjamin>
(Consultada Junio 2017).

Zamora i Escala, Jaume Enric. "El salvament dels arxius catalans durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939)", *Lligall*, Revista Catalana d'Arxivística, nº16.

FILMOGRAFÍA

Trisha Ziff. 2011. *La maleta mexicana*. 96 minutos

Angelopoulos, Theo. 1995. *La mirada de Ulises*. 176 minutos

Discovery MAX. 2016. *España dividida: La Guerra Civil en color*.

Cousins, Mark. 2011-2014. *The Story of Film. Una Odisea*.

Soler, Lorenzo. 2000. *Francesc Boix. Un fotógrafo en el infierno*, 55 minutos

OBRAS

Kruger, Barbara. 1989. *Untitled (Your body is a battleground)*, photographic silkscreen on vinyl, 112 x 112 in.,
The Broad Museum

Salcedo, Doris. 2008. *Plegaria Muda*. Instalación

Steyerl, Hito. 2009. *Der Bau*. Linz

Vermeer, Johannes. *Woman Holding a Balance*
c. 1664
oil on canvas
painted surface: 39.7 x 35.5 cm (15 5/8 x 14 in.)
stretcher size: 42.5 x 38 cm (16 3/4 x 14 15/16 in.)
framed: 62.9 x 58.4 x 7.6 cm (24 3/4 x 23 x 3 in.)
National Gallery of Art

Whiteread, Rachel. 2000. *Judenplatz Holocaust Memorial*, Viena.

Imágenes

Documentación

Fig.1.

Nuria Saura. 2017. Huesca.
Fotografía del cartel de la exposición
"Orwell toma café en Huesca" (Museo
de Huesca,
17 febrero 2017-25 junio 2017), Cartel
realizado a partir de una fotografía
de Agustí Centelles: Caserna Lenin.
POUM.
26 diciembre 1936

Fig. 2. Nuria Saura, 2017.Barcelona.
Retrato de John Cornford, tinta y acríli-
co sobre papel.
50x 70 cm.

Fig. 3. Henry Buckley. 25 octubre1938.
L'Espluga de Francolí.
*Autoritats a l'acte comiat de les Bri-
gades Internacionals a les Masies de
l'Espluga de Francolí.*
ACAP21-1022-N-1. Arxiu de Com-
plement de l'Arxiu Comarcal de l'Alt
Penedès.

Fig. 4. Nuria Saura. 2010. La Garriga.
"El Roure", La Garriga.
Fotografía digital.

Fig. 5

Nuria Saura. 2017.La Garriga.
Fotografía de la baldosa realizada por
Fina Tuneu para conmemorar el bom-
bardeo de La Garriga, el 20 de enero
de 1939, situada en el suelo cerca del
olmo donde al lado cayó una bomba.

Fig. 6.

Nuria Saura. 2017. Portbou
Fotografía de la Placa en homenaje a
las Brigadas Internacionales junto a la
estación de tren.

Fig. 8, 9,10,11,12,13,14

Colección dibujos niños de la guerra
Biblioteca Nacional de España
1936-1938. Biblioteca Digital Hispá-
nica.

Fig. 15. Kati Horna.1938. Barcelona.
*Calle Cortés, Barcelona, bombardeos
de marzo.* Fotografía en nitrato de celu-
losa, 6x6 cm.
Archivo PARES, MECD,
Centro Documental de la Memoria
Histórica,
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-
FIAS-KATI_HORNA,FOTO.142

Fig. 16. Kati Horna, 1938. Barcelona.
*Calle Marina,Bombardeos de Marzo,
Barcelona.* Fotografía en nitrato de
celulosa 6x6 cm.
Archivo PARES, MECD,
Centro Documental de la Memoria His-
tórica, ES.37274.CDMH/12.68.6//FO-
TOGRAFIAS-KATI_HORNA,FOTO.148

Fig. 17. Kati Horna, 1938. Barcelona.
Barcelona, Bombardeos de Marzo.
Fotografía en nitrato de celulosa,
6x6cm.
Archivo PARES, MECD, Centro Docu-
mental de la Memoria Histórica
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-
FIAS-KATI_HORNA,FOTO.147

Fig. 18. Nuria Saura. 2017. 349313
Refugees. 1936-2016. Barcelona.
Proyecto de instalación para el Máster
de Investigación en Arte y Diseño. Serie
de 12 retratos con 6 fotografías de Kati
Horna en el rostro. Impresión tamaño
cartel, 50x70 cm.

Fig. 15, 16, 17

Incluye: Fig.15. 16, 17,
Kati Horna, 1938. Barcelona.
Barcelona, Bombardeos de Marzo.
Fotografía en nitrato de celulosa,
6x6cm.

Archivo PARES, MECD, Centro Docu-
mental de la Memoria Histórica
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-
FIAS-KATI_HORNA,FOTO.146

Kati Horna.1938. Barcelona.
*Calle Cortés, Barcelona, bombardeos
de marzo.* Fotografía en nitrato de celu-
losa, 6x6cm.
Archivo PARES, MECD,
Centro Documental de la Memoria
Histórica,
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-
FIAS-KATI_HORNA,FOTO.141
ES.37274.CDMH/12.68.6//FOTOGRA-
FIAS-KATI_HORNA,FOTO.145

Fig. 19. Nuria Saura. 2017. Portbou
"Fonda Francia"

Fig. 20 (pag.siguiente)
Nuria Saura. 2017. Portbou.
Reloj estación de tren. Fotografía
digital

Fig.21. Nuria Saura. 2017.
Cementerio de Portbou, inscripción
con la última carta de Benjamin
a Adorno, de 25 de septiembre
de1940. Fotografía digital

Fig.22.Nuria Saura. 2017. Portbou.
Dani Karavan.1994. *Pasajes*,
Memorial Walter Benjamin
Benjamin, *Pasajes*,

Fig. 23. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Hotel Continental, Las Ramblas, 1 de
enero 2017.

Fig. 24. Autor desconocido, Barcelo-
na, 1937
Arxiu Nacional de Catalunya:
"Guàrdies d'Assalt defensen Ràdio As-
sociació de Catalunya, protegits amb
matalassos de l'Hotel Cèntric (ubicat
al pis superior de la ràdio) i des de l'in-
terior del bar Moka, a la planta baixa
dels locals de l'emissora arran dels
"Fets de Maig ". Militants de la CNT-
FAI i POUM volien ocupar l'emissora i
adreçar-se al poble per ràdio. Rambla
dels Estudis, Barcelona".
Arxiu Nacional de Catalunya, Fons
ANC 1-1- Generalitat de Catalunya
(Segona República)
ANC1-1-N-3999

Fig. 25. Nuria Saura.2017. Barcelona
Café Moka, en cuyo piso superior
estaba la Radio Associació de
Catalunya, al lado del antiguo Comi-
té Ejecutivo del POUM, situado a la
izquierda.
1 de enero de 2017.

Fig. 26. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Placa en recuerdo a Andreu Nin, en el
lugar donde fue visto por última vez,
en la Rambla dels Estudis, Barcelona,
el 16 de junio de 1937. (Fecha de
ilegalización del POUM)
1 enero 1937.

Fig. 27. Autor desconocido. 18 octu-
bre 1936. Barcelona
Fotografía. Arxiu Nacional de Cata-
lunya
*Pionera portabandera participant a
la desfilada infantil en honor de la
tripulació del vaixell soviètic Ziryatin,
a Barcelona.* ANC1-1-N-3175

Fig. 29. Brangulí. 1936. Barcelona
*Ciutadans i milicians d'esbarjo a la
Plaça de Catalunya*
Arxiu Nacional de Catalunya,
ANC1-42-N-14429

Fig. 28, 30. Nuria Saura. 2017. Barce-
lona
Plaça Catalunya, palomas, antiguo
Banco Español de Crédito.
2 diciembre 2016.

Fig. 31. Sonia Blair, Frente de Hues-
ca.1937
George Kopp
George Kopp at the Aragon Front,
Spain.
George Orwell Archive, UCL.

[http://digital-collections.ucl.ac.uk:80/
webclient/DeliveryManager?appli-
cation=DIGITool-3&owner=resour-
cediscovery&custom_att_2=simple
viewer&pid=1042191](http://digital-collections.ucl.ac.uk:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITool-3&owner=resource&discovery&custom_att_2=simpleviewer&pid=1042191)

Fig. 32. Nuria Saura. 2017.
Carretera dels Omells de Na Gaia.
Fotografia

Fig. 33. Nuria Saura. 2017.
Campos, cerca dels Omells de Na Gaia.
Fotografia digital

Fig. 34, 35, 36. Nuria Saura
Búnker de la L-2. Santuari del Tallat.
Fotografia digital.

Fig. 37. Nuria Saura. 2017
Studio room
registro making of *Orwell in the Desert*.

Fig. 38. Nuria Saura. EINA
Filmación. Registro ensayo performan-
ce *23 horas a diario*, con Sara Gómez

Fig. 39, 40, 41. Nuria Saura. 2017. Bar-
celona
Rellotges. Fotografia digital

Fig. 42, 43, 44. Nuria Saura. 2017
Fotografía digital.
Máquina de vapor.
Interior de vagón de tren,
Homage to Catalonia,
1984
Registro de filmación para *Orwell in the
desert*.

Fig. 45. Nuria Saura. 2016
Antigua tienda de fotografía Arpi
Cerrado en la actualidad.
La Rambla, 38
Fotografia digital b/n.

Fig. 46, 47. POUM 1936-1937
"Sanatorio Maurín, Socorro Rojo

Fig. 48 Nuria Saura. 2017. Lleida
Muros Hospital Santa María, donde
Orwell estuvo ingresado en 1937,
después de ser herido en el Frente de
Huesca.
Fotografía digital

Fig. 49.
"En el sanatorio Joaquín Maurín"
El Diluvio, 27 de septiembre 1936

Fig. 50. Nuria Saura. 2017. Barcelona
EINA. Centro Universitario de Investi-
gación en Arte y Diseño.
Fachada y jardín.

Fig. 51.
Façana de Casa del Marqués de
Sentmenat.
(Entre 1890 i 1936)
Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista
de Catalunya.
Fotografia 11, 5 x 16, 7 cm.
Memòria Digital de Catalunya.

Fig, 52, 53, 54. Manel Esclusa. 1992
Primera pedra de la Rehabilitació del
Palau de Sentmenat
EINA Centre Universitari d'Art i Dis-
seny Arxiu.

Fig. 55.
Sentmenat,
(Familia) Marqueses de Sentmenat
1860-11-8

"Proyecto de decoración de las
Fachadas de la casa de Campo del
Escmo. Sr. Marqués de Sentmenat,
situada en el término de Sarrià"

Archivo de la Corona de Aragón
Mapas y Planos, 347.
ES.08019.ACA/3.37//ACA,COLEC-
CIONES,Mapas y Planos,347

Fig. 56.
El Convent dels Caputxins de Sarrià
Imatge cedida per l'Arxiu dels Caput-
xins de Catalunya i Balears
Convent dels Caputxins de Sarrià
(Santa Eulàlia)
Monestirs de Catalunya

Fig. 57. Fortier, Claude François, Liger, François, Lorieux, F.B., Laborde, Alexandre. Didot, Pierre. 1806. "Vista de Barcelona tomada en Sarrià en el jardín de los Capuchinos". En: Laborde, Alexandre. 1806. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid.... Paris : De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé, 2 t. en 4 v. : pliego tendido, m. con lám.* Biblioteca Nacional de España.

Fig. 58. 1892. Permís a Ricart, Josep, Per Edificar Al Desert de Sarrià. Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi

Fig. 59. Mas Ginestà. 1906. Institut del Desert de Sarrià. Vista de la Façana. Fotografia. Arxiu Fotogràfic de Barcelona AFB3-117 Editorial López

Fig. 60. Adolf Mas Ginestà. 1906. Barcelona Institut del Desert de Sarrià. Dormitoris. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

AFB3-117 Editorial López

Fig. 61. 1892. Permís a Ricart, Josep, Per Edificar Al Desert de Sarrià. Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi

Fig. 62. Adolf Mas Ginestà. 1906. Barcelona Institut del Desert de Sarrià. Asilats de l'Institut del Desert de Sarrià. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

AFB3-117 Editorial López

Fig. 63. Autor desconocido. 18 octubre 1936 *Representants de Pioners de Catalunya participants a la desfilada infantil en honor de la tripulació del vaixell soviètic Ziryatin, a Barcelona* Fotografia b/n, 6x9 cm. Arxiu Nacional de Catalunya ANC1-1-N-3182

Fig. 64. JOSEP QUERALT I CLAPÉS. 1937. Barcelona "Breu relació històrica de les organitzacions d'assistència social" Revista *Nova Ibèria* Publicació mensual il·lustrada, Edició del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya

Fig. 65. Generalitat de Catalunya, Segona República, 1937-39. SECCIÓ D'ARXIU. DOCUMENTACIÓ GENERAL. Documentació sobre tècnica arxivística. *Secció d'arxius. Dibuix a escala de model de caps de trasllat dels arxius protegits* Arxiu Nacional de Catalunya ANC1-1-T-8135 Imatge 27/ 27

Fig. 66. Autor desconocido. Julio 1938 *Custòdia de documents durant la guerra civil,* Arxiu Fotogràfic de Barcelona bcn000451.

Fig. 67. Generalitat de Catalunya, Segona República Desembre 1937 *L'arxiu del poble de Verdú recollit pels tècnics del Patrimoni Artístic, Històric i Científic de la Generalitat.* Arxiu Fotogràfic de Barcelona, bcn 0066601.

Fig. 68. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936 *Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimonials. Casa Sentmenat. Inventari. 3 d'agost de 1936.* Arxiu Nacional de Catalunya. ANC 1-1T- 8335

Fig. 69. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936 *Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimonials. Casa Sentmenat. Inventari. 4 d'agost de 1936.* Arxiu Nacional de Catalunya. ANC 1-1T- 8335

Fig. 70. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936
Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimonials. Casa Sentmenat. Inventari. 8 d'agost de 1936.
 Arxiu Nacional de Catalunya.
 ANC 1-1T- 8335

Fig. 71. Generalitat de Catalunya, II República. 1936-38
Secció d'arxius. Arxius protegits. Arxius Patrimonials. Informes breus.
 Arxiu Nacional de Catalunya
 ANC1-1-T-8340

Fig. 72. Generalitat de Catalunya, Segona República. 1936
Secció d'arxius. Arxius Protegits. Arxius Patrimonials. Casa Sentmenat. Inventari. 3 d'agost de 1936.
 Arxiu Nacional de Catalunya.
 ANC 1-1T- 8335

Fig. 73. Nuria Saura. 2017
 Viladrau
 Fotografia digital

Fig. 74. Nuria Saura. 2017.
 Viladrau, antigua casa Vídua Crexells, servei d'arxius i personal durante la guerra civil. Fotografia digital

Fig. 75. Nuria Saura, 2017
 Viladrau, Casa Trias, servei d'arxius i personal
 (Hotel Xalet La Coromina, actualment). Fotografia digital

Fig. 76. Nuria Saura 2017.
 Viladrau, Can Balcells, depósito archivos durante la guerra civil. Fotografia digital

Fig. 77
La Vanguardia, miércoles 25 de agosto de 1937
 Hemeroteca de La Vanguardia

Fig. 78. Nuria Saura 2017
 Final del Passeig de Santa Eulàlia.
 Fotografia

Fig. 79
 Colección dibujos Niños de la guerra.
 Biblioteca Nacional de España
 Biblioteca Digital Hispánica
 [acceso Julio 2017]

Fig.80 . Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Palau de la Generalitat. Fachada lateral, Mensula.

Fig. 81. Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Porta de Sant Iu, Catedral de Barcelona
 Fotografia digital

Fig. 82. Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Porta de Sant Iu, detalle gárgolas.
 Catedral de Barcelona
 Fotografia digital

Fig. 83. Nuria Saura. 2017
 Sant Iu. Porta de Sant Iu, Catedral de Barcelona

Fig. 84. Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Buzón de la Casa de l'Ardiaca
 Domènech i Montaner
 (antiguo Colegio de Abogados de Barcelona)

Fig.85.Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Fuente del Patio de la Casa de l'Ardiaca, Barcelona
 Fotografia digital

Fig. 86. Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Fuente del Patio de la Casa de l'Ardiaca, Barcelona
 Fotografia digital

Fig.87. Nuria Saura. 2017. Barcelona
 Fuente del patio de la Casa de l'Ardiaca
 Fotografia digital

Fig. 88. Ramon Manent. Museu de Mataró.Can Serra
 Coronament de l'estendard de la Cooperativa Obrera Mataronense, 1884
 Antoni Gaudí
 Bronce
 19x23 cm

Fig. 89. Correspondència del Comitè d'Apropiacions relativa a incautacions.
2 diciembre 1936
Centro Documental de la Memoria Histórica,
PS-BARCELONA_GENERALITAT,157,2
- 24 -
Imagen Núm: 24 / 62

Fig. 90. Josep Maria Co i de Triola. 1900-1920
Grup d'escoles patrullant en un bosc Vidre. Gelatina i Plata. Negatiu. B/N 10x15cm
Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya

Fig. 91. 7 desembre 1937
Servei de Tramesa de Paquets al Front. Correspondència rebuda i emesa
Arxiu Nacional de Catalunya
ANC1-1-T-9248
Imatge 14/20

Fig. 92. Josep Maria Co i de Triola. 1915-1928
Escoltes dalt d'un turó fent fotografies
Vidre, Gelatina i Plata, Negatiu, Quadrat, B/N, 6x13 cm.
Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya

Fig. 93. Pierre Jamet. 1937.
Dina sur la route près de Villeneuve-sur-Auvers (Essonne).

Fig. 94. Romina Gómez, Carlos Malvesí, Albert Rafart, Nuria Saura. 2012. Barcelona.
Manifiesto de la Vanguardia del Zinc
Proyecto colectivo Facultad Bellas Artes, asignatura Conceptos Arte Moderno, Universitat de Barcelona

Fig. 95. Josep Viza Majó. 1937
Cartell 51x 36cm
Comissariat d'Educació Física i Esports, Generalitat Segona República, Curs per a Monitors.
Col·lecció de cartells del Pavelló de la República (UB) C-72

Fig. 96. Autor desconocido. 1936-39. Barcelona
Infants Refugiats fent exercicis de rítmica a l'Estadi de Montjuic,
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
bcn 002364.

Fig. 97. Autor desconocido. 1936-1939. Barcelona
Refugiats de la Guerra Civil.
Menjador per als 4000 refugiats a l'Estadi de Montjuic
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
bcn002362

Fig. 98. George Weir. 18 agosto 1986
House on the Island of Jura occupied by George Orwell when writing 1984
Fotografia

Fig. 99. Alexander Calder. 1937.
Fuente de Mercurio, 114 x 293 x 196 cm.
Fotografia: Fundació Miró

Fig. 100, 101. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Sillas Torres Clavé en EINA
Fotografia

Fig. 102. Mobles 114. 2017. Barcelona
Torres Clavé by J. Torres Clavé
Classic collection
Permanent Collection of the Museum of Design in Barcelona

Fig. 103. Nuria Saura. 2017. Barcelona
Guernica detrás de las rejas del Pabellón de la República
Fotografia

Fig. 104. George Orwell,
Fragmento de carta,
22 de junio de 1949

nº8

CONTINENTAL NOTEBOOKS



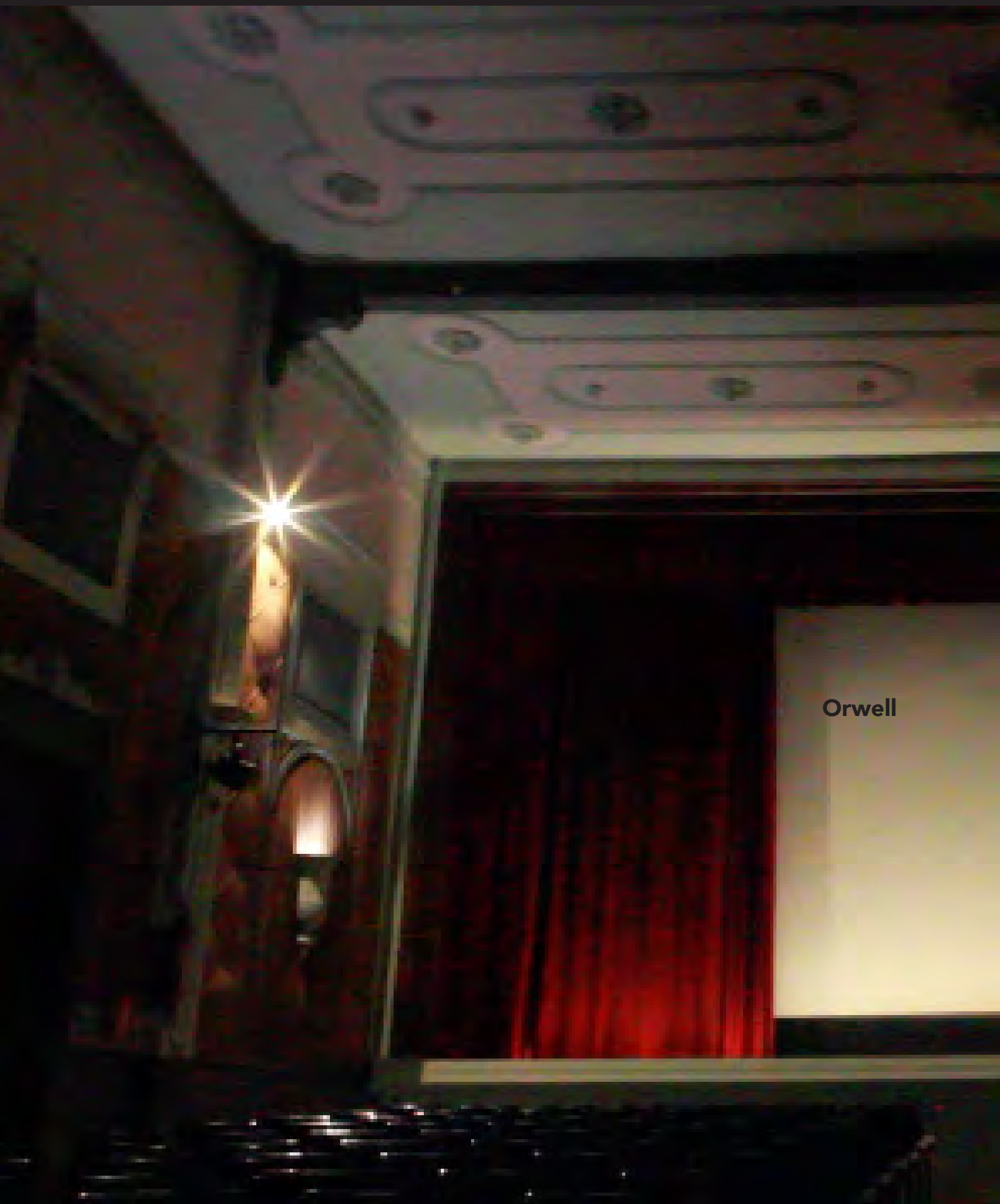
Ensayos críticos

- I.. Jean-Paul Marne.... *Document documentaire*
- II. Nora Clark *Memory, archives, souvenirs*
- III. Lucas García..... *Guión, ensayo, lugar*

Nuria Saura
Trabajo Final
Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño
EINA-UAB
2015-2017
Tutores: T.Costa, O. Pibernat
Barcelona, 1 septiembre 2017

CONTINENTAL NOTEBOOKS

I..	Jean-Paul Marne....	<i>Document documentaire</i>	190
II.	Nora Clark	<i>Memory, archives, souvenirs</i>	211
III.	Lucas García.....	<i>Guión, ensayo, lugar</i>	232



Orwell

A photograph of a theater stage. A large, dark red curtain hangs across the center. To the left, a bright, rectangular light source illuminates the stage floor. To the right, a bright, starburst-shaped light source is visible, possibly a stage light or a window. The ceiling features decorative, recessed lighting fixtures. The overall atmosphere is dramatic and theatrical.

**In
the
Desert**

I.

DOCUMENT DOCUMENTAIRE

Jean-Paul Marne

“estar allí
ausente y presente
oscilando
entre dos verdades
aleatorias
la del documento
y la de la ficción”

Jean-Luc Godard,
Allemagne neuf zéro. Phrases (sorties d'un film),
Paris : P.O.L, 1998, p.25

En un número anterior de la revista *Cahiers du Cinéma*, Godard entregó únicamente un texto basado en fragmentos de Merleau-Ponty aislados, únicamente presentados en el marco de una serie de puntos suspensivos (Didi Huberman 2017, 28).

Le testament de Balthazar se titulaba el texto. La cita no aparece, comparece en Godard. No puede entenderse sin hacer referencia a la teoría del montaje. El montaje podría ser una alegoría de la experiencia estética o una definición *per se*, imposible, del acto creativo: “La cita es en primer lugar un acto de lenguaje” (Didi Huberman 2017, 14).

Este acto de lenguaje es sintético, en el caso de la primera película documental de Saura. La película *Orwell in the desert* constituye una cita de pasados, pero no una cita que confiere autoridad a la película, sino una cita que resignifica el presente, al construir otro tiempo: el tiempo cinematográfico. Pero este tiempo cinematográfico se inserta en el tiempo presente y constituye una cita de un proceso temporal: la investigación artística realizada.

Este tiempo sin embargo no es lineal ni narrativo. Se construye desde la imagen poética. Esta imagen poética puede sintetizarse en una frase de Paul Reverdy (Reverdy 1018) que por Godard y reinterpreta y lo erige en su *leit-motiv* (Didi Huberman 2015, 49):

"una imagen
no es fuerte
porque sea brutal o fantástica
sino porque la asociación
de las ideas es lejana
lejana, y exacta [...]
si hay alguna verdad
en la boca de los poetas
yo viviré"

(Trad. Manrique, Marturet, 2017)

"une image
n'est pas forte
parce qu'elle est brutale et fantastique
mais parce que l'association
des idées et lointaine, et juste [...]
s'il y a quelque vérité
dans la bouche des poètes
je vivrai"

(Godard 1996, 21, 77)

El día en que Orwell llega a España, John Cornford, brigadista internacional del POUM, muere en Jaén. Tenía 21 años, era poeta, había estudiado en Cambridge, y era descendiente de Darwin (Smith 2008), (Reverte 2017). Hay unos versos y una fotografía que nos llevan a él. El documento remite a la vida pero no la explica. Es más parecido a un poema.

26 de diciembre de 1936. Sin este día no se habría escrito *Homenaje a Cataluña*. Sin esta muerte no habría este fragmento en la película. En ese momento presente nada les une. La asociación llega en la película para el espectador para el director ¿cuándo?

Una fotografía de John Cornford da lugar a un cuadro de N.Saura que es pintado el 29 de enero.

¿En qué momento empieza a unirse este suceso? Al leer en un blog de la Orwell Society una entrada, N. Saura dice que descubre que Orwell llega a España el día que Cornford muere.

El empleo de la cita en Saura no es por lo tanto meramente documentar, sino ser documento.

La relación entre documento y hecho no es narrativa, ni explicativa, sino sintética y, en última instancia, poética. La asociación entre el hecho y el documento no es fuerte porque sea brutal o fantástica sino porque, como señala Godard en el caso de la imagen poética, "la asociación de las ideas es lejana, lejana y exacta" (Godard 1996, 21, 77).

Godard reclama vivir en la boca de los poetas, Saura también. La paradoja de Platón reside en que al prohibir la existencia de los poetas en la República, emplea como argumento el rechazo de la mimesis artística. Proscribe el diálogo, cuando es el género que él mismo emplea, por no tratarse de una esencia, sino de una mimesis de la esencia y por lo tanto, el poeta, como el pintor sólo genera perturbación:

“Esta es la imagen del desorden que el poeta imitador introduce en el gobierno interior de cada hombre, por la excesiva complacencia que tiene para con la parte irracional de nuestra alma, que no sabe distinguir lo que es más grande de lo que es más pequeño”. Por lo tanto, según Platón, hay fundados motivos para prohibirle la entrada en el Estado “que debe ser gobernado por leyes sabias, puesto que remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón”

(Platón, 420) .

El documento tiene una doble lectura, por ello resulta interesante como material en una investigación artística: por un lado actúa, como un registro del imperio de la razón, por otro, puede actuar como una imagen poética que genere perturbación. En última instancia, el hecho o la esencia se sitúan al otro lado de la caverna. El documental *Orwell in the desert* es consciente de esta dualidad y juega con ella, ya que al no olvidar el intento de registro racional de un hecho que constituye el documento, pone en evidencia la imposibilidad de detener el tiempo de forma racional. El acercamiento poético al documento es la última vía a la que se puede acceder, ya que, sin entrar a concretar qué sucedió, nos permite imaginar otra realidad. De modo que el documento actúa como una imagen poética que pone en relación ideas de forma no necesariamente racional.

Esta conexión entre ideas a partir del documento recuerda su carácter: es un acto de lenguaje.

Por ello, puede constituir un acto de lenguaje estético o, incluso performativo. La paradoja reside en que siendo un acto de lenguaje efímero: es escrito o creado en un momento dado, permanece en el tiempo y se le confiere una naturaleza de registro de ese momento efímero, situándolo al margen del tiempo. Registrar el tiempo.

Benjamin aparece al final de la película-serial de Saura, desde una ausencia que ha configurado un espacio umbral: Portbou. La estación ahora está en decadencia, los relojes son grandes para ser vistos desde lejos por una multitud. Ahora, el viajero queda frente a frente de esas esferas que en la estación intentan todavía recordarnos que no se podía perder el tren o sino uno podía quedarse atrapado al otro lado.

El umbral es un espacio situado en un terreno que puede adquirir una potencialidad emancipatoria (Stravrides 2016,16). El caso de Portbou resulta paradójico porque esta posible emancipación del viajero es frustrada en el caso de Benjamin y transitoria en el caso de Orwell. Al final de la película, Orwell huye en tren hacia Francia, anticipando el viaje de los exiliados españoles en 1939.

La huída de Orwell se produce tras la ilegalización del POUM en 1937. Este hecho sin embargo, es una síntesis de la dimensión internacional de la guerra civil. Un brigadista extranjero, inglés, ha de huir por una lucha aparentemente interna en la izquierda en Catalunya, vinculada con un hecho de naturaleza internacional producido en la Unión Soviética: los Procesos de Moscú, como explica Pibernat en un fragmento de la entrevista, que aparece en la película, realizada en mayo de 2017 (Pibernat, 2017), 70 años después dels Fets de Maig de 1937 .

Sin embargo, esta huída hacia Francia es una huída transitoria, en el caso de Orwell, porque pronto estalla la Segunda Guerra Mundial y Orwell debe luchar contra el totalitarismo nazi. Los propios españoles exiliados deberán enfrentarse a un nuevo exilio, luchar con la resistencia, o callar y mirar hacia otro lado, como algunos franceses. México fue el único país, junto con la Unión Soviética que hizo una política de acogida a refugiados españoles. Este hecho, parece hoy olvidado. Pero en este caso, un documento fotográfico, la conocida como *Maleta Mexicana* de Robert Capa, ha actuado no sólo como un registro temporal o estético, sino como una imagen poética capaz de generar perturbación: Más de medio siglo olvidada en un sótano de México D.F, emerge cuando el embajador de este país en París, antes de morir, le dice a su mujer que la trajo desde París durante la segunda guerra mundial (Ziff 2011). Para evitar su destrucción, el revelador de negativos que trabajaba con Robert Capa, huye de París, con la maleta que contiene las fotografías de Capa, Taro y Chim. El embajador de México finalmente viaja al otro lado del Atlántico con esta maleta y la encierra en el sótano de su casa.

Años más tarde, gracias a la acción de un fotógrafo y directora de cine mejicanos llega al Internacional Center of Photography de Nueva York, a las manos del hermano de Robert Capa. Las fotografías viajan por todo el mundo y llegan a Barcelona. Una anciana se reconoce en una de ellas, es una niña situada en la antigua escuela Dolors Monserdà, que participa de una merienda organizada por la sociedad de los cuáqueros, para niños de la guerra (Segura 2016).

Saura en el guión original de la película citaba estas fotografías de una antigua escuela, situada a escasos metros del edificio del Marqués de Sentmenat, realizadas por Robert Capa. La actual escuela situada enfrente del edificio de Eina lleva el nombre de la antigua escuela Dolors Monserdà. Todavía duda si las fotografías son en la escuela antigua o pasada. Ello demuestra la ambivalencia del documento y la dificultad del relato histórico, por ello, opta por el poético.

Kati Horna era anarquista, nació en Budapest y era de origen judío. Fue fotógrafa en el bando republicano, y, luego se exilió en México, siendo profesora de fotografía en la universidad, vinculada al surrealismo, junto con su amiga Leonora Carrington (Pelizzon 2014). Como indica Pellizon, en su estudio sobre la obra de Horna, ella llegó a España en marzo de 1937. Tenía el encargo del Ministerio de Propaganda exterior de realizar un álbum fotográfico sobre el bando republicano (Pelizzon, 2014, 44). Pero su fotografía no es épica, no hay combatientes: hay niños, viejos, mujeres dando el pecho, un perro muerto y edificios bombardeados. Esta mirada remite a la población civil, no a los combatientes. Cuando estos aparecen en sus fotografías es, casi sólo en un momento de descanso, justo cuando vuelven de combatir, lo que recuerda y apela a tener la condición humana, mortal, que conlleva como límite la vida ajena, en lugar de ser sólo combatiente. Una de las mejores fotografías de Kati Horna, es la de la Calle Cortés. El sufrimiento bélico se manifiesta y supone imponer la muerte y sus efectos, no sólo al que combate, sino a toda la población, y también a otros seres vivos. En este caso, como en el Guernica de Picasso, la muerte de un animal, un perro, que podría no importar a nadie, deviene un icono devastador sobre las consecuencias de la guerra.

Leibovitz también utiliza el fuera de campo en una fotografía icónica, que calificaría como una de las mejores fotografías de guerra existentes: *Blooded Bicycle*. En la fotografía aparece una bicicleta y un rastro de sangre. Está realizada justo instantes después de la muerte de su conductor por el disparo de un francotirador en Sarajevo.

El fuera de campo, es también aquí empleado, para remitirnos a ese instante anterior. La vida está en ese no estar. Por eso, paradójicamente, la obra de arte en este caso conlleva, como señala Vilar, la posibilidad de acercarnos a ese *grand dehors* (Vilar 2015, 36). Este silencio por el que optan Leibovitz o Horna, es también puesto de relieve por el pensamiento de Sontag (Sontag [2003]).

Mostrar la muerte en un conflicto armado es una cuestión radical que encierra numerosos dilemas éticos que encajan con la reflexión entre poder y vida. La decisión de mostrar un muerto a nivel público, podríamos considerar que es en la Guerra Civil española donde se origina: Capa, Gerda Taro o Chim son quienes impulsan el fotoperiodismo. La muerte no se convierte en un aspecto íntimo o familiar, no sólo la familia del soldado quiere saber qué le ha ocurrido a su hijo, sino que la sociedad y, no sólo la más cercana, sino todo el mundo quiere saberlo, porque también porque hay alguien que quiere dar a conocer lo que está ocurriendo. No es casual que Sontag empiece su análisis recordando las críticas hechas por V.Woolf a la indiferencia, ante unas fotos de la Guerra Civil española (Sontag 2010). Pero si, como Weil plantea: **“la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella” (Weil 1940)**, la fotografía de la violencia constituye un uso de lenguaje que, como tal, puede comportar distintas lecturas y acepciones:

“De hecho, son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar, con distancia, por medio de la fotografía, el dolor de otras personas” (Sontag 1977, 18).

Si bien Freund definía el fotoperiodismo como “una historia narrada en imágenes donde la importancia del texto queda reducida al pie de la fotografía”(Freund 1974), esta definición olvida que la imagen cuando deviene artística puede comportar, como vemos en Horna, incluso una reflexión o investigación que genera pensamiento y no sólo conocimiento.

La fotografía puede resultar incluso un registro de tiempo, como en el caso de las fotografías realizadas clandestinamente por Francesc Boix, republicano preso en el campo de Matthaussen, para que el mundo pudiera creer que aquello había sucedido. Fue el único testigo español en los Juicios de Nuremberg. Es la fuerza del testigo. La figura del testigo resulta interesante puesto que, como Verwoert señala en su análisis *Saber es sentir*, “Los testigos prestan cuerpo al saber” (Verwoert 2011, 15) . Primo Levi cuando escribe, entre 1946 y 1947, *Si esto es un Hombre*, empieza este relato de su experiencia en el campo de concentración con un breve poema que increpa al recuerdo.

El miedo al olvido está aparejado a la obra del nazismo que quiso destruir toda evidencia de la existencia de los campos. El poema de Levi alude justamente a esa falta de registro del tiempo, un olvido que es un olvido construido desde el poder para eliminar no sólo físicamente, sino de la historia y la memoria a los judíos en los campos de concentración. Por ello, la negación de la existencia de los campos de exterminio no es un acto de libertad de expresión. Constituye una continuación de la estrategia nazi de exterminio. Negar la existencia no sólo física, sino incluso en la memoria. Eliminar del tiempo. Godard en su trabajo recuerda esta ausencia, esta prolongada negación en la imagen (Didi-Huberman 2015).

La fotografía ha actuado como un documento contra este silencio. Francesc Boix era un joven fotógrafo del Poble Sec comunista, participa en la guerra civil española con el Frente Popular desde los 17 años y realiza fotografías, recientemente descubiertas, sobre el Frente del Ebro y del Segre. Al acabar la guerra, huye a Francia y se alista en la legión extranjera (Ayuso 2017). Es internado por los nazis en el campo de concentración de Matthaussen. Allí realiza fotografías para los nazis, pero paralelamente documenta lo que sucede en el campo con fotografías clandestinas. Un grupo de republicanos consigue sacar fuera del campo estas fotografías. Las fotografías de Boix fueron una prueba en los Juicios de Nuremberg de la existencia de los campos de concentración y de algo más: la responsabilidad sobre los campos de concentración. Los juicios de Nuremberg establecen el principio de responsabilidad individual internacional. No es posible alegar que sólo se cumplían órdenes. En un momento del juicio, uno de los jueces hizo notar que sin la actuación de todas estas personas, Hitler no habría llegado al poder. La fotografía actúa en este caso con otro registro propio del documento: la prueba.

Esta prueba de la imagen contiene una paradoja y una contradicción que se halla vinculada a su carácter analógico. La fotografía puede repetirse pero no puede inventarse. Paradójicamente, hay una ficción en la imagen y es pensar que contiene información. En la actualidad, sin embargo, en la era digital, el carácter de prueba de la fotografía se ha vuelto relativo. Pero, hay géneros como el fotoperiodismo donde todavía el retoque de la imagen no se admite. ¿Por qué? Porque al hallarse vinculada al periodismo, no puede exigirse verdad, pero sí veracidad. La veracidad consiste en actuar con diligencia informativa y con una búsqueda de la verdad, aunque la verdad sea imposible de alcanzar.

Es también una reminiscencia de esa fotografía inicial que quería mostrar o incluso denunciar una realidad. Si en la actualidad este límite parece difuso, no por ello se halla exento de dilemas: ¿Hasta dónde se puede manipular una imagen? ¿Cuál es la diferencia entre verdad, veracidad, mentira, ficción y posverdad?

No hay que olvidar que la formación inicial de N.Saura es el derecho. Esto también se halla implícito en su forma de mirar. El jurista es alguien acostumbrado al análisis de dos partes. Contrariamente a lo que pueda pensarse, el jurista es alguien escéptico. Duda. El juez es quien juzga. Pero el jurista puede dudar y aportar nuevas miradas con su análisis, incluso discrepantes con la mirada del juez, que mira desde el poder, y no desde la crítica, como mira el jurista. Hay por lo tanto dos aspectos que me parece interesante remarcar en el trabajo de Saura que no podrían explicarse sin entender su trayectoria previa: el dilema y la responsabilidad.

Inicialmente ella había estudiado con la Cruz Roja una especialidad en Derecho de los conflictos armados. Concretamente, investigó sobre la protección de los periodistas en los conflictos armados y la responsabilidad de los superiores por los crímenes cometidos por sus subordinados. Pero estudiar, analizar o hacer una obra sobre la guerra, es diferente a vivirla. Decidió abandonar este terreno de investigación.

El juicio siempre deviene a posteriori. *A priori*, el ser humano es libre. Luego, emerge una responsabilidad sobre sus actos. La película de Saura creo que apela a una responsabilidad individual y, por ello, también apela a una libertad individual.

Hay un cuadro de Vermeer llamado Mujer con Balanza, también conocido como La pesadora de perlas. La mujer sostiene pensativa una balanza y en ella pesa no sólo las perlas, sino también los actos cometidos, ante un juicio que trasciende la inmediatez y se proyecta, como plantea Benjamin, en una **"citation à l'ordre du jour ése día que es el del Juicio Final, precisamente"**.

(Benjamin [1942] 2008, 306)

Benjamin, en la tercera Tesis sobre filosofía de la historia, plantea un aspecto que, en el mundo contemporáneo parece haberse olvidado y que, sin embargo, resulta absolutamente contemporáneo: la responsabilidad por los propios actos, **"sin distinguir entre los grandes y los pequeños"** ante un tiempo, que no es sólo el presente individual, sino que, este presente se plantea como una síntesis que encierra también el proyectarse hacia el futuro, en el cual la excepcionalidad, deviene regla en la tradición de los oprimidos (Benjamin [1942] 2008, 306).

Un acto es una síntesis de tiempo. Pero, este tiempo no es, a pesar de todos los intentos de sistematizar las unidades de medida, más que una ficción sobre el tiempo biológico, cuyos límites, en la actualidad difieren de los que habitualmente se habían concebido. La humanidad ha generado y sistematizado la capacidad de autodestruirse después de Hiroshima. El control sobre la vida deviene un control, en consecuencia, también político. Pero, *stricto sensu*, si bien habría que hablar de un poder responsable y no difuso (Beck 1986). La sociedad del riesgo parece haber erosionado los límites a la responsabilidad.

La Fonda Francia, Portbou. Septiembre 1940. Allí termina el camino inverso de Benjamin.

Si Orwell huye a través de Portbou, Benjamin allí no encuentra otra huída que la muerte.

La naturaleza internacional del conflicto como antesala de la Segunda Guerra Mundial puede sintetizarse en este lugar: La estación de tren, responde al imaginario de otras grandes estaciones europeas, de grandes ciudades como París o Bruselas. Fue construida en 1929, coincidiendo con la Exposición Universal de 1929 (Walter-BenjaminenPortbou.cat 2017). Aquel pueblo de apenas 3000 habitantes en 1936, vio pasar a más de 350000 exiliados. El camino de Benjamin era un camino inverso, pero el totalitarismo ya recorría toda Europa. En un camino especular, Portbou pierde sentido como lugar de tránsito cuando se eliminan las Fronteras en Europa, tras el Tratado de Maastrich, en 1992. En la actualidad, las fronteras parecen volver a erigirse en límites de un espacio que se creyó libre.

La Fonda Francia, Portbou. Septiembre 1940. Allí termina el camino inverso de Benjamin.

Un edificio de varios pisos con balcones a una calle interior del pueblo desde donde se pueden oír los trenes que Benjamin sabe que no puede coger. La película termina con esas imágenes que se solapan del Portbou antiguo y el actual. El cementerio junto al acantilado a orillas del mar es el lugar del crimen (Goytisolo 1984). Goytisolo en 1984 escribió un artículo en el cual pone sobre la mesa la responsabilidad de las autoridades españolas y el olvido del caso de Benjamin (Goytisolo 1984).

Cuando uno llega hasta allí, mejor si es entre semana y no hay apenas nadie en el pueblo, ya no oye los trenes. El antiguo límite o territorio de frontera es hoy un lugar en el que parece haberse quedado en suspenso el tiempo, todo ha pasado allí y parece no haber pasado nada.

Hannah Arendt tras visitar el cementerio de Portbou donde está en una fosa común Walter Benjamin, lo describe así:"

" El cementerio da a la bahía, directamente sobre el Mediterráneo, está tallado en la piedra y se desliza en el acantilado. Es uno de los lugares más fantásticos y más bellos que he visto en mi vida".

(Arendt 1940).

Arendt rastreó el lugar, pero no encontró la tumba de su amigo. Tampoco se han encontrado jamás los manuscritos de esa otra maleta: la maleta de Portbou.

Didi-Huberman plantea la labor del cine como la de un arqueólogo (Didi-Huberman 2015). Godard busca rastros. Arendt busca rastros. Saura busca a Orwell en el desierto. Nada parece indicar que hubiera estado ahí ¿pero estuvo?

La historia y la memoria no son lo mismo (Pibernat 2017). En el caso de Benjamin, la historia es relatada por dos testigos que explican cómo un comisario español niega el acceso al territorio español, a pesar de tener un visado. El motivo es la prohibición de la entrada a aquellos que carecen de nacionalidad o tienen nacionalidad indeterminada. En Los orígenes del totalitarismo Arendt plantea cómo el ascenso del estado totalitario en la Alemania nazi estuvo vinculado al proceso de pérdida de la nacionalidad, de la que fueron privados los judíos y otros colectivos. Sin pertenecer a ningún estado, ningún estado podría reclamarlos. No habían perdido sólo sus derechos en Alemania, los habían perdido en toda la tierra (Arendt 1951).

“Llegamos a ser conscientes de la existencia de un derecho a tener derechos (y esto significa vivir dentro de un marco donde uno es juzgado por las acciones y las opiniones propias) y de un derecho a pertenecer a algún tipo de comunidad organizada, sólo cuando aparecieron millones de personas que habían perdido y que no podían recobrar estos derechos por obra de la nueva situación política global. Lo malo es que esta calamidad surgió no de una falta de civilización, del atraso o de la simple tiranía, sino, al contrario, de que no pudo ser reparada porque ya no existía ningún lugar “incivilizado” en la tierra, porque, tanto si nos gusta como si no, hemos empezado a vivir realmente en Un Mundo. Sólo en una humanidad completamente organizada podía llegar a identificarse la pérdida del hogar y del estatus político con la expulsión de la humanidad”.

(Arendt [1951] 420).

La Fonda Francia, Portbou. Septiembre 1940. Allí termina el camino inverso de Benjamin.

O volvían por donde habían venido o serían entregados a la Gestapo para ser conducidos a un campo de concentración en Francia.

Benjamin escribió dos cartas antes de morir. Una para Grette Freund, otra para Adorno.

Portbou, 25 de septiembre, 1940. Carta de Walter Benjamin a Theodor Adorno: "There is not enough time left for me to write all the letters I should have wished to write"

(Inscripción en el cementerio de Portbou, 2017)

Al final del documental hay un travelling a través del memorial de Karavan. Primero, las escaleras, luego las letras del cristal, y al final, el mar, la roca y el cielo. Una frase en alemán.

"Es ist Niemals Ein Dokument der Kultur, Ohne Zugleich ein solcher der barberei zu sein".

No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie

(Benjamin [1942] 2008, 309).

Si Orwell no hubiera vivido la persecución stalinista en los Fets de Maig de 1937, la desaparición de camaradas y líderes, la represión y la disolución de las brigadas, probablemente no habría escrito como escribió 1984. El silencio internacional fue también complice. No se podía apartar de la línea dictada por el Partido Comunista tras los Procesos de Moscú. El propio Gollancz, primer editor de *Homage to Catalonia*, tuvo sus dudas a la hora de publicar el libro en la primera edición, y lo rechazó, siendo finalmente publicado por Marburg en 1938, y cuando se estaba acabando la segunda guerra mundial, sólo había vendido apenas 900 ejemplares (Newsinger 1999, 57). La versión oficial de los hechos en aquel momento era que el POUM era un partido colaborador de los fascistas, nadie quería poner en contradicción esta versión: "

"Estaba claro que ya se había decidido la versión oficial de los combates en Barcelona: un levantamiento quintacolumnista orquestado exclusivamente por el POUM. En el hotel, el horrible ambiente de sospecha y hostilidad había empeorado más que nunca ahora que habían concluido los combates. En vista de las acusaciones que se estaban haciendo, era imposible ser neutral"

(Orwell [1938] 1966, 179).

Asumir los crímenes de la historia es una operación que no depende sólo de la historia, sino de la memoria. Orwell muestra en *Homenaje a Catalunya* esta dicotomía entre memoria e historia.

La historia puede ser escrita por los vencedores, la memoria también. Pero a veces, la memoria puede ser escrita contra la versión oficial de la historia. Este es el caso de Orwell.

La memoria individual puede ser una brecha.

Keeble recuerda que, como Hunter ha señalado, habría dos voces narrativas en el libro de Orwell, *Homage to Catalonia*: una voz que remite a la experiencia del pasado y otra voz que se construye no tanto desde la experiencia, sino a partir de la reflexión que confiere el presente (Keeble 2015).

Por ello, el libro se construye desde dos tiempos: el presente vivido y el pasado narrado, pero uno no elimina al otro. Es un tipo de narración próxima al periodismo. Keeble señala como uno de los aspectos clave de la narración la tensión entre *detachment* e *involvement*:

"This tension between detachment and involvement (and between past and present narrators) is a constant feature of the reportage"

(Keeble 2015)

Esta tensión entre objetividad o neutralidad e implicación puede observarse en *Homenaje a Catalunya*. Hay un fragmento que sintetiza de forma clara el pensamiento de Orwell en este sentido:

"Jamás se podrá disponer de un relato exacto e imparcial de los combates de Barcelona,, porque carecemos de los registros necesarios. Los futuros historiadores contarán sólo con una montaña de acusaciones y con la propaganda de los partidos. Yo mismo cuento con muy pocos datos aparte de lo que vi con mis propios ojos y de lo que he sabido por otros testigos a quienes considero fiables. No obstante, sí puedo rebatir algunas de las mentiras más flagrantes y ayudar a ver el asunto con cierta perspectiva. En primer lugar, qué ocurrió en realidad? "

(Orwell 1938, *Homenaje a Cataluña*)

Orwell anticipa un dilema contemporáneo. Por un lado, existe un problema epistemológico sobre los límites del conocimiento en la sociedad de la contemporánea. Por otro lado, si bien existe un volumen creciente de circulación de la información en la era digital, también existe el riesgo de las fake news y la posverdad. La obra de Orwell se erige en un cuestionamiento crítico de la verdad oficial en *Homenaje a Catalunya* y de los procesos de creación de verdad, en 1984. En ambos casos, se halla un cuestionamiento de la creación de verdad desde el poder. Por ello, la propuesta de Orwell aboga por dos caminos que no son excluyentes: la veracidad en *Homenaje a Catalunya* y la ficción a través de la distopía en 1984.

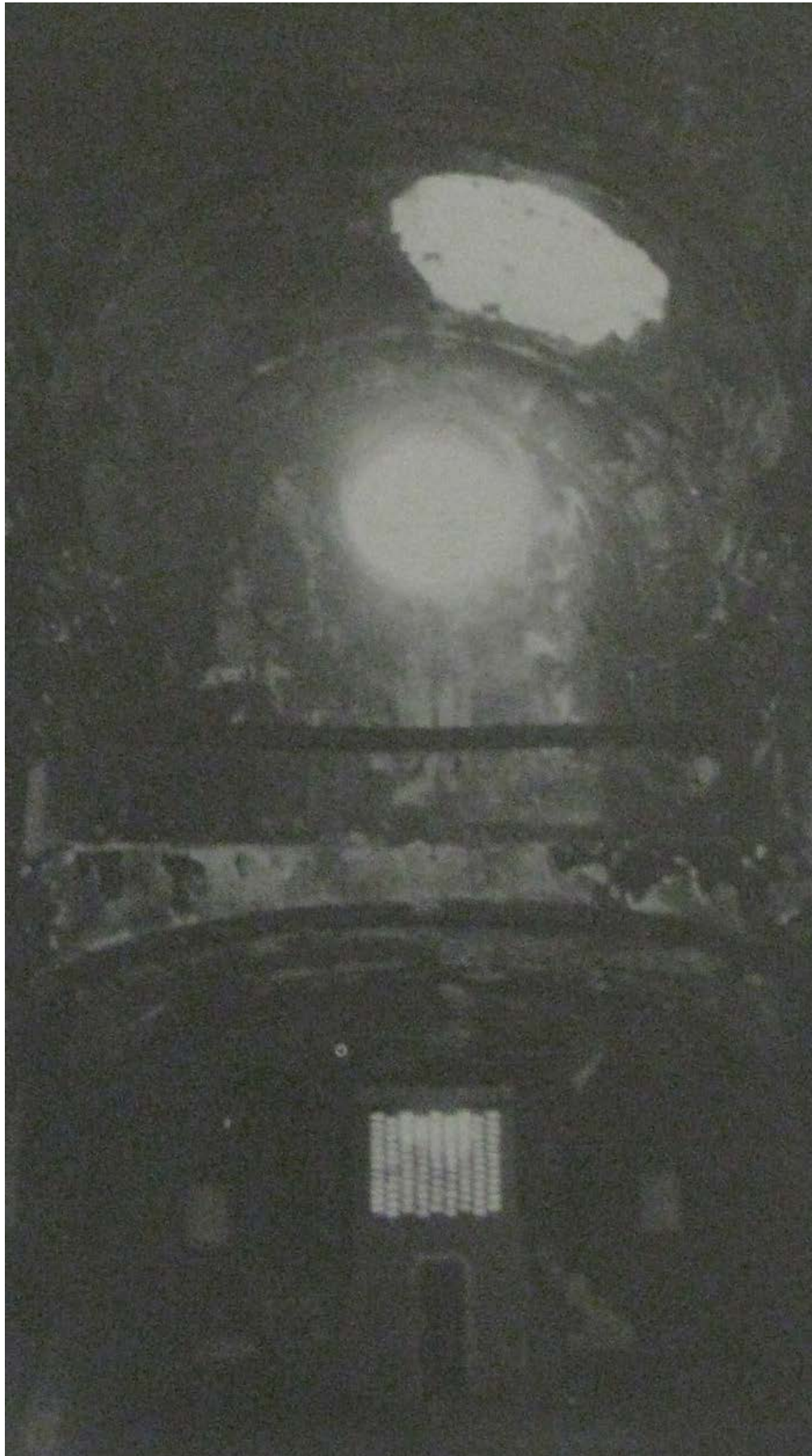
Hay una imagen en el cartel de la película *Orwell in the Desert* que me ha llamado la atención en gran medida, y que ilustra esta cuestión. Es esa fotografía antigua del campanario de la iglesia de Sant Vicenç de Sarrià, y la imagen de una campana cayendo. El fotógrafo la ha captado en el preciso instante en que se halla suspendida en el aire. Las agujas del reloj, cercano a las 13:00h, parecen seguir la misma dirección que la campana que cae. Curiosamente, a las 13:00h es cuando empieza 1984. Cuentan que los anarquistas tiraron la campana al iniciarse la guerra civil (Serra i Marimon 2011). Un fotógrafo anónimo hizo esta fotografía. Ha habido opiniones críticas al respecto que consideran que se trata de un *fake*. Pero la fotografía original, guardada en el Archivo municipal de Sarrià, està acompañada de su correlato: el agujero en la bóveda de la iglesia realizado por la campana. Hay datos de esta fotografía publicada en periódicos, antes de la era digital. Sin embargo, cuando comenté esta imagen con unos alumnos, nadie creyó en su autenticidad. Era un montaje. La evidencia empírica, la posibilidad histórica de nada sirvió. Hubo incluso una indignación en el aula por la posibilidad de falsear la historia. Saura en la película también muestra una situación similar. Ante la incredulidad sobre esta imagen, decide contrastarla yendo al archivo de Sarrià. Acudir a la fuente original para poder verificar la veracidad de la imagen. Pero cuando llega al archivo, la fotografía ha desaparecido. Saben que la han tenido. Pero cuando Saura pregunta por ella, descubren que la fotografía se ha extraviado. No saben dónde está.

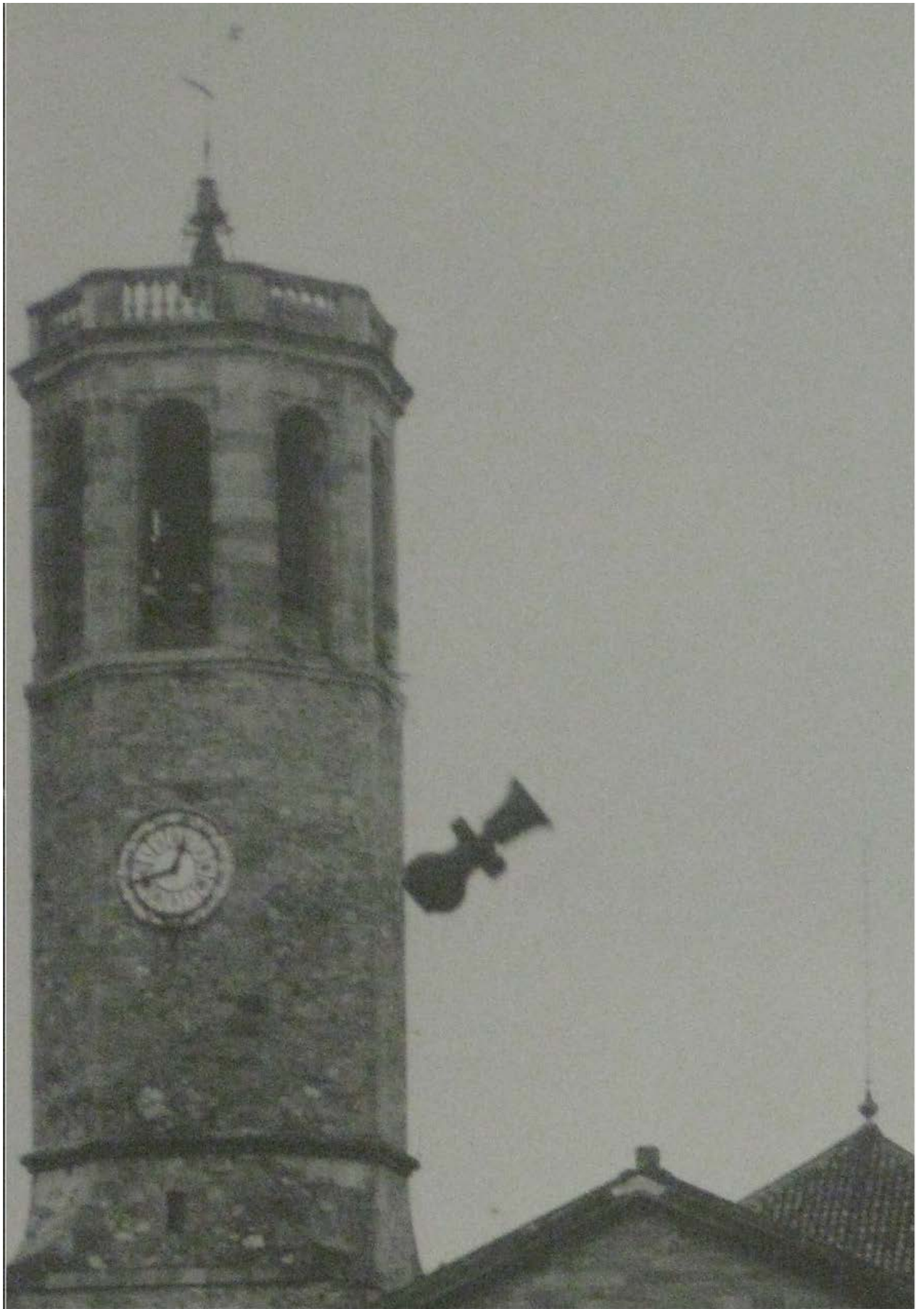
La veracidad de esta imagen es latente. Benjamin señala en las Tesis sobre Filosofía de la Historia la relación entre acción revolucionaria y tiempo. El propio proyecto soviético comportaba un nuevo calendario y un nuevo cronograma. Las vanguardias artísticas contemplan también una proyección temporal utópica, la posibilidad de crear un nuevo presente. Benjamin cuenta cómo en la Revolución de Julio en París, los revolucionarios disparaban a los relojes:

"La conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción. [...] En los días de la Revolución de Julio [...], al atardecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó a los relojes de las torres"

(Benjamin [1942] 2008, 315)

En Barcelona, se arrojó una campana al vacío.





El cuestionamiento de la creación de una información, documento o tiempo desde el poder es el elemento clave de la obra de Orwell. Los funcionarios del Ministerio de la Verdad al que pertenece Winston Smith, en 1984, reescriben cada día las noticias en función de lo que el partido considera conveniente. La equiparación de información con verdad se ha desechado hace tiempo de la ética periodística. Tiene reminiscencias totalitarias. La verdad nunca se podrá asegurar o podría incluso ser un medio para eliminar la disidencia. Sin embargo, sí que se apuesta por exigir una veracidad.

La veracidad consiste en una diligencia informativa y contrastar la información con una actitud de búsqueda de la verdad. El derecho a la información comporta la exigencia de esta veracidad.

El primer responsable es el periodista o el escritor. Las presiones desde el poder pueden generar una censura, pero el propio Orwell alerta del riesgo de la censura desde el poder: Un Ministerio puede ejercer una censura sobre los libros, pero el mayor riesgo en una democracia para la libertad de expresión reside en lo que Orwell denomina la cobardía intelectual de los medios:

“ Pero, hoy en día, el principal peligro para la libertad de pensamiento y expresión no es la injerencia directa del Ministerio de Información o de otra instancia oficial. Si los responsables de las editoriales se afanan porque determinados temas queden inéditos, no es porque tengan miedo de que los persiga la justicia, sino porque temen a la opinión pública. En este país, la cobardía intelectual es el peor enemigo al que tiene que enfrentarse un escritor o un periodista, y no me parece que se haya dedicado a este hecho el debate que se merece”

(Orwell 1945, *Sobre la libertad de prensa*, 617)

Esta cobardía intelectual es rechazada desde su propio posicionamiento intelectual y el de sus protagonistas. Winston Smith se rebela contra el doblethinking, el partido y el Gran Hermano.

Orwell lucha contra el fascismo, es herido por una bala en el Frente de Huesca, y se rebela contra la sumisión a una verdad oficial del Partido Comunista, que elimina de la opinión pública cualquier otra versión de los Fets de Maig de 1937.

La construcción del personaje heroico no reside en que encuentra la verdad sino en que la busca.

Incluso es el origen del pecado original. Querer saber.

Encuentro coherente la postura de Saura en la película. A diferencia de otros tipos de acercamientos cinematográficos a la guerra civil, no busca emular lo que pasó ni mostrar la heroicidad de quienes lucharon, como en *Tierra y Libertad* de Ken Loach, o, incluso, realizar una narrativa informativa audiovisual sobre documentos del pasado, como en *La Maleta mexicana*. La apuesta es justamente por mostrar esos intersticios del conocimiento, a partir de una búsqueda sobre un dato difícilmente contrastable. Emergen entonces las tensiones del pasado a partir de la búsqueda de Orwell in the desert y su posible presencia o paso por la antigua casa del Marqués de Sentmenat, en la actualidad, el edificio de Eina.

Emergen por lo tanto, distintos tipos de vacío en la construcción del conocimiento. El documento es un registro de tiempo, no de información. Pero es también perecedero. En la película se observa esta dificultad por poder determinar una información a través únicamente de un documento, pero también por otro lado, la obsesión humana por salvaguardar de la destrucción los rastros de la memoria, incluso en tiempo de guerra.

Saura busca en los archivos una búsqueda. No tiene la figura del coleccionista. No busca almacenar, catalogar o crear un archivo, como hemos visto en algunas recientes exposiciones, como Diumenge de Oriol Vilanova en la Fundació Tàpies.

Por ello, creo que su actividad no es propiamente la de un arte de archivo, sino de la investigación artística.

La investigación que se plantea en este trabajo parte de un cuestionamiento sobre los límites del conocimiento, particularmente, del conocimiento estético, derivados por una lado de un límite extrínseco a la investigación artística, como es el poder, y de un límite intrínseco a la investigación artística, como es el medio empleado para realizar una investigación artística: los propios límites epistemológicos.

Si queremos conocer los límites que se plantean a un conocimiento artístico, debemos entender primero en qué consiste el conocimiento artístico: El conocimiento artístico es un conocimiento que se adquiere a través de una percepción, que conlleva una experiencia artística, de la cual como señala Klein, no puede ser separado, por lo tanto, el conocimiento que genera la investigación artística, "is a felt knowledge" (Klein 2010, 6).

Esta vertiente de conocimiento experiencial, no debe confundirse sin embargo con una representación de la realidad por el arte. Por el contrario, desde el s.XVII, se ha experimentado un proceso en el arte en el cual se pasa del paradigma representativo al paradigma estético (Rancière 2010).

Habrà una vinculaci3n entre revoluci3n y est3tica, que debe entenderse, como se muestra en esta investigaci3n artstica, como una cesura. El paradigma est3tico, que nace en el s.XVIII, evoluciona y es en las vanguardias donde podríamos decir que se afianza esta apuesta radical por la autonomía est3tica de la obra, de modo que ya no debe dar cuentas de ninguna continuidad con el presente ni con una determinada concepci3n de la moral o la 3tica, aunque ello conlleve la paradoja de un proceso de estetizaci3n (Vilar y Jaques 2015). Como señala Rancière, la autonomía est3tica es un proceso en el cual:

"El paradigma estético se construye contra el orden representativo que definía el discurso como un cuerpo de miembros bien ajustados, el poema como una historia y la historia como un ordenamiento de acciones" (Rancière 2014, 14)".

Por ello, la capacidad transgresora de la obra de arte es inherente a su carácter artístico, lo que conlleva una paradoja: la autonomía estética difiere de la autonomía social (Vilar 2015), pero, el control de dicha autonomía estética es también un control social, puesto que limita el conocimiento y la experiencia artística no sólo en el creador, sino también en el espectador. En consecuencia, quien limita el arte, también limita la revolución.

Esto pone de relieve una paradoja para el artista que enlaza con la cuestión que Foucault señala en la paradoja del "non-engagement politique" de Sócrates, y su postura política de una coherencia radical: "

"Donc, dans le cas de la démocratie, dans le cas de la tyrannie, même chose: il a accepté de risquer sa vie" (Foucault 2008, 295)

Porque, como Foucault manifiesta, la cuestión de la filosofía, llevada al extremo en el caso socrático no es la cuestión de la política, sino "c'est la question du sujet dans la politique" (Foucault 2008, 295). Este sujeto en la política, el ser humano, es también el artista que, como sujeto actúa a través de un lenguaje propio, capaz incluso de crear mundos (Goodman, 1990).

Por lo tanto, si se establecen límites al lenguaje estos serán también límites al sujeto, y, en última instancia, a la política.

La investigación realizada por Saura en este caso responde al tipo de conocimiento que se pretende generar, un "felt knowledge" (Klein 2010), que, requiere una investigación de tipo artístico, para producir el elemento característico al conocimiento artístico, su carácter experiencial (Klein, 2010). Como señala Klein, según Jones (1980), Frayling (1993) and Borgdorff (2009), podemos establecer una distinción en el arte:

"which is based on (other) research, then, in art, for which research (or research methods) are used for, and finally in art, whose products are research" (Klein 2010, 2).

Los documentos son extraídos del archivo, tras horas de consulta a través del catálogo digital o físico. Una vez seleccionado este documento se vincula con el concepto de archivo, que, Michaud señala como inherente al sistema del arte contemporáneo, aunque, llama la atención sobre el criterio de selección

"¿Qué van a poder conservar de todo esto el futuro, la posterioridad, el museo?" (Michaud 2007, 146)

Se trata de plantear una reflexión final no tanto sobre el archivo como sobre el criterio de selección, ¿quién decide y qué determina lo que ha de estar en un museo, en un archivo, en un catálogo?

Michaud pone de manifiesto la ausencia de un criterio válido, por un lado, pero también remite al carácter físico, a menudo tan olvidado en el análisis, que, en última instancia remite a la mortalidad y el tiempo:

"¿cómo conservar todo esto? ¿Dónde conservarlo? ¿Cómo indexarlo? ¿Cuáles soportes se deben seleccionar? ¿Cuales soportes se deben seleccionar? ¿Qué métodos de conservación y de restauración hay que adoptar cuando se tiene que conservar lo mismo una instalación fabricada con materiales de desecho perecederos y contaminantes que sitios internet?" (Michaud 2007, 147)

Ello nos lleva a otro límite, la determinación del medio. La alteración respecto al original deriva no sólo de la copia, sino también del registro, que ya deviene traducción (Nacenta 2015). En este sentido, Goodman recuerda el proceso de supresión que se produce cuando reemplazamos un sistema analógico por otro digital, alterando, incluso parámetros de medida como un termómetro (Goodman 1990, 35).

La elección de unos documentos que se han preservado en el archivo permiten mostrar cómo hay un cambio constante y un trasvase desde el archivo al espacio profano de la realidad (Groys 2000). De modo, que el condicionante social sobre un signo no impide que el signo permanezca, porque su capacidad referencial es la misma, pero se le impide desplegar su capacidad simbólica a resultas de una decisión del poder, pero el poder es variable.

Esta copia reiterada a partir de un original al cual no se puede acceder, salvo autorización, hoy todavía, es una metáfora todavía de la relación entre conocimiento y límites al conocimiento. El museo, el archivo guardan el capital cultural, y quién pueda tener los códigos para traducir su lenguaje simbólico, puede tener otra visión de la realidad, el acceso, ¿es libre?

Por otro lado, la reiteración a través de métodos de registro-copia, también pone sobre la mesa la relación entre la idea de original y copia. Groys llega a afirmar que incluso una obra de arte producida de una forma original es esencialmente una copia, afirmando que sólo la distancia espacial, hace original a la obra de arte (Groys, 2013). Esta tensión es una reflexión inherente al trabajo planteado.

Baudelaire en su deambular como flaneur del siglo, hace de su malestar, poema, consciente de la dicotomía entre símbolo y realidad, en la que ser humano es pasar a través de esa realidad mediante bosques de símbolos, que nos observan para ser reconocidos. Cuando Agamben plantea su reflexión acerca de lo contemporáneo (Agamben, 2011), muestra la paradoja del ser humano como ser histórico, o incluso, que Arendt recoge en su pensamiento, consciente de la historicidad humana, en la construcción del apátrida, como ser desprovisto de derechos al verse desprovisto de su vínculo político-histórico y desposeído de su carácter de ciudadano, lo que significa romper sus atributos espacio-temporales, dejándolo sin tiempo ni Estado, y, por lo tanto, a la merced del poder (Arendt, 2013).

En los documentos escogidos, esta contemporaneidad es latente. No hay que contemplarlos sólo desde un punto de vista formal, sino recordar su carácter temporal como rastro o registro: la escritura capta este momento histórico y accedemos a él. Pero en la actualidad, si sólo se alude a su carácter estético el documento es desprovisto de su poder político, y también artístico: el capital simbólico que contiene. En el caso del documento no es lo mismo una aproximación meramente estética que artística: El objeto de la investigación no es una estetización (Lipovestsky y Seroy, 2015) de un contenido, sino que la investigación misma es realizada a través del arte. El documento contiene un conocimiento puede ser investigado desde distintas vertientes. En el caso de la investigación artística, no por ello, pierde su carácter científico, aunque hay una indisciplina (Klein 2010).

Debido al conocimiento artístico, como afirmaba Nietzsche, podemos vivir las vidas que no podremos vivir (Vilar, 2005). No podemos conocer la vida de los habitantes revolucionarios que incautaron de la casa del Marqués de Sentmenat en 1936, pero podemos vivir a través del arte la tensión latente en ese gesto, en la búsqueda de esa otra realidad, puesto que como señala Agamben (Agamben, 2011):

“Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo”

(Agamben 2008)

Por ello, la búsqueda y la reflexión sobre el control del arte en el museo y el archivo es una cuestión abierta del arte contemporáneo

La actual búsqueda en el archivo de los registros de la incautación del archivo del Marqués de Sentmenat en 1936, dentro del plan de salvación de archivos ideado por Duran i Sanpere es una metáfora de este trasvase del poder que es el archivo. El documento es *per se* y no es *per se*. Por ello, es peligroso para el poder. Paradójicamente, se busca salvar de la destrucción de la historia, la memoria.

El 2 de junio de 1936, la Generalitat de Catalunya crea la Secció d'arxius y Duran i Sanpere es nombrado presidente. La guerra civil suponía un riesgo de destrucción del patrimonio documental:

“La guerra significava un risc constant per a persones i béns, però els arxius, públics o privats, esdevingueren, amb la revolució, especialment vulnerables, i molts caigueren i foren destruïts”

(Duran i Sanpere 1975, 622)

Inicialmente, había un riesgo de destrucción por parte de extremistas. La Secció d'Arxius realizó un proceso de incautación y concentración en depósitos de numerosos archivos de Catalunya, tanto personales, como religiosos o institucionales. Se creó una “Cruz Roja”(Zamora y Escala 2000) para intentar salvar el patrimonio cultural documental:

“Va haver-se de lluitar contra els extremistes que no tenien cap respecte envers els documents antics, encara menys si eren de caràcter religiós o burgès i que exigien pasta de paper per a les impremtes dels seus diaris. L'Arxiu Notarial de la Seu d'Urgell i el de l'Ordre de Sant Joan de Jeru-salem eren ja venuts al drapaire quan aconseguírem rescatar-los. Això ens va obligar a dissimular els dipòsits i a posar en aquests rètols erronis”.

(Duran i Sanpere 1939)

El archivo del Marqués de Sentmenat es el rastro que permite a Saura buscar en el desierto.

La cronología y disincronía confiere a la película un ritmo que oscila entre tempos muy lentos, tipo paisaje, a un ritmo más rápido, próximo al thriller, que contrasta con esos otros tempos más lentos al inicio.

Las imágenes de los documentos se suceden en la pantalla.

La máquina de escribir recuerda a Godard en *Histoires du cinema*.

Afloran entonces las tensiones sobre el conocimiento del pasado que generan también tensiones en el conocimiento del presente. Hay un problema epistemológico esencial, incluso, inherente al ser humano: la propia mortalidad. El carácter finito del ser humano impide que pueda conocerse exactamente ¿qué sucedió en realidad? Esto lleva a cuestionarse qué es la realidad. Por eso, resulta necesario acceder a múltiples voces que aportan una visión poliédrica, a través de las distintas entrevistas realizadas. El objetivo de estas entrevistas no me parece que sea captar una información sino generar un diálogo o reflexión alrededor de la búsqueda de Orwell que permite mostrar la naturaleza compleja del conocimiento y sus límites en la construcción de la realidad. Esta visión caleidoscópica huye de algunas interpretaciones maniqueistas en la construcción del imaginario social o histórico que están imponiéndose en las grandes urbes europeas.

Barcelona parece haberse convertido en un parque temático donde la memoria es substituida por el souvenir. Lejos de recrearse en esas Ramblas almidonadas o un centro donde cada planta baja es una tienda de una gran cadena, *Orwell in the desert* pone el dedo en la llaga:

"A veces, una ciudad antigua y singular, como Barcelona, al simplificar excesivamente su identidad se torna genérica. Se vuelve transparente, como un logotipo. Lo contrario no sucede nunca... al menos por ahora"

(Koolhaas 1997, 14)

II. MEMORY, ARCHIVES, SOUVENIRS

Nora Clark

Cuando vi aquel cuadro pensé en mi infancia. Había campo, pequeños caminos y montones de paja. Se lo dije a Sakura, que me acompañaba mientras veía esa exposición de Hockney en Londres. Ella me miró y me dijo, a mi no me recuerda mi infancia, porque no he visto esto nunca, pero me lo puedo imaginar. Mi infancia es un barco de pesca, mientras iba con mi abuelo que vivía en una de las islas del mar de Japón. Seguimos en silencio, mientras paseábamos entre aquellos grandes cuadros. No he sido capaz de recordar exactamente cuál era ese cuadro de Hockney. Lo he buscado y no lo he podido encontrar nunca después. El cuadro en sí, probablemente no sea tan importante. El recuerdo sí.

A veces pienso que no hay una búsqueda del tiempo perdido, sino que, en determinados momentos el tiempo se para y nos busca a nosotros. Saura forma parte de esta búsqueda. No se trata de una película histórica, sino, si me permitís el neologismo es una película memórica. Recuerda incluso tiempos que no nos pertenecen pero que nos permiten imaginar. Como Sakura, a través del arte podemos imaginar otros tiempos y lugares que no hemos vivido, pero no los recordamos. Nietzsche ya lo dijo (Vilar 2005).

El imaginario de y lo imaginario no son lo mismo. El imaginario de muchas veces se nutre del cliché o del kitsch. Lo imaginario es más rico. Abre la puerta al conocimiento. Ricoeur empieza su fenomenología de la historia a partir de dos preguntas:

"de quoi y a-t-il souvenir? de qui est la mémoire?"

(Ricoeur 2000, 3)

No hay memoria sin imaginación. Es un problema ontológico que aparece ya en Grecia (Ricoeur, p. 7, 8). La dualidad reside en un acercamiento desde Platón o Aristóteles. Platón plantea la representación presente de una cosa ausente (Ricoeur 8-18), Aristóteles habla de una memoria del pasado (Ricoeur, 18, 25): **"la mémoire est du temps"**. Platón emplea la metáfora del bloque de cera, en el cual el presente deja muescas, y sólo recordamos esas muescas. Pero ello, da lugar a una problemática mayor, saber y ejercitar. La metáfora es la de tener un pájaro en la mano o la de tener un pájaro en la jaula (Ricoeur 2000, 11). En el guión inicial de la película de Saura había un momento en que un pájaro vuela en una habitación, con una jaula abierta. Es una metáfora de una doble vuelta de tuerca, el pasado no sólo nos sirve para conocer, como capacidad, sino que se vuelve un pasado ejercitante desde el presente.

Costa explica, en una entrevista hecha para esta película, qué es la investigación artística. Entre el buscar como creador y el espectador que recibe hay un tercer camino: el comportamiento ejercitante. La investigación artística no busca para encontrar ni para meramente dar. La investigación artística sirve para construir el presente de forma ejercitante (Costa 2017). En este sentido, equivale a tener un pájaro en la mano, no en una jaula.

Plasmar en un film esta investigación conlleva que el modo de plantear la investigación ha de ser coherente con su carácter artístico. No es una investigación policiaca, aunque en ocasiones la película se asemeje al thriller, es algo más cercano a la memoria de Proust. Orwell actúa como un resorte para que aflore un pasado perdido.

La ruptura que plantea Saura en su aproximación al pasado en la película reside en huir del imaginario colectivo sobre este pasado. Hay una ruptura con el concepto de mimesis. Es una película de investigación artística, no de representación o creación artística. Por ello, la película aborda esas conexiones entre imágenes planteadas de forma dialéctica por Godard (Didi-Huberman 2017), con una reminiscencia marxista de aproximación a una dialéctica de la historia, no a una mimesis de ella.

No es por azar que la madre de todas las musas sea Mnémosyne. Hija de la tierra (Gea) y el cielo (Urano). Es la madre del discurso (Paveau 2013). Platón, en *Théétete* le atribuye la creación de la impronta en el bloque de cera de nuestra existencia. En este sentido, la película de Saura busca hacer aflorar esas muescas que otros han dejado y a partir de ellas construir una memoria nueva, distinta a la hasta ahora recordada. Para Marc Bloch, según Ricoeur la historia **“se voudra une science par traces” (Ricoeur 2000, 15).**

Trace en francés es rastro, marca, restos o señal. En castellano, es el rastro del dibujo que permite identificar a quien lo hace, línea de un dibujo, o de una letra. En catalán, se identifica incluso el rastro con la capacidad: traça.

Orwell in the Desert es una película serial que muestra una búsqueda de estos trazos, no el resultado de esta búsqueda. Por ello, plantea una lectura abierta, dado que empodera al proporcionar esos signos, rastros, trazos y permite que el espectador imagine su propio recuerdo, no un recuerdo preestipulado.

Ricoeur plantea 3 empleos del término trazo con el que trabaja el historiador: En primer lugar, los rastros escritos y eventualmente archivados, en segundo lugar, están los rastros de la emoción que provienen del impacto que un acontecimiento nos ha producido, en tercer lugar, encontraríamos la imprenta corporal, casi neurocientífica (Ricoeur 2000, 17).

En el caso de Aristóteles, la memoria se vincula con el pasado y está vinculada con el lenguaje. El elemento crucial planteado por Aristóteles reside en la capacidad humana de leer el tiempo: tener una sensación de antes y después (Ricoeur 2000, 19). Está vinculada con la dimensión temporal del ser humano. Por lo tanto, la capacidad de ser cronología y de leer cronológicamente son inherentes a la capacidad de memoria. Pero en Aristóteles, la muesca no está sólo en el alma, sino también en el cuerpo. En cierto modo, anticipa el pensamiento del psicoanálisis y la teoría de la subjetividad que va a reinar desde finales del S.XIX, y va a influir en el desarrollo del arte contemporáneo. Justamente, Aristóteles plantea que la muesca del tiempo se sitúa en el alma y en la parte que la posee, cuerpo, a través de una especie de pintura: la memoria (Ricoeur 2000, 20).

El trazo, no el rastro, es la solución aristotélica a la aporía del recuerdo. El dibujo de un animal es dos cosas a la vez, es un dibujo y es un eikon: la representación de otra cosa (Ricoeur 2000, 21). Hay una alteridad inscrita.

En este sentido, la imagen cinematográfica que plantea Saura, es una imagen compleja (Català 2005). La imagen contemporánea diluye la disociación entre sujeto y objeto. Por ello, Saura plantea una aproximación a la imagen de la memoria que no busca ser mimética. Es más aristotélica que Platónica. La imagen no es sólo la imagen, ni la copia, es una alteridad que emerge, como anticipa Godard en el poner en diálogo dos imágenes que remiten a otras cosas.

La imagen no es ilustración, ni contraposición al texto, es cogestora del conocimiento (Català 2005, 85). En este sentido, la imagen compleja y la investigación artística están vinculadas, puesto que ambas ponen en jaque la dicotomía existente entre arte y ciencia (Català 2005) (Vilar 2015). Una pregunta recurrente que aparece en las entrevistas hechas para esta película es: ¿Se puede conocer desde la ficción? ¿Hay conocimiento en la ficción?

Cuando acabamos de ver el documental, como cuando acabamos de ver el *Guernica* por primera vez, el mundo es distinto. Hay un conocimiento que antes no teníamos.

Blai Marginedas recuerda en un momento de la entrevista realizada para *Orwell in*

Esto pone sobre la mesa la complejidad de la pregunta inicial de Ricoeur (Ricoeur 2000, 3): **“de qui est-la mémoire?”**

¿Quién construye la memoria?
De qué nos acordamos?

Habrán dos cuestiones que se solapan: quién construye la memoria? Ha de ser aparejada a otra cuestión implícita: Quién interpreta los recuerdos?

La hermenéutica está vinculada con la transdisciplinariedad (Català 2005, 106). Una imagen es dos imágenes. Este es un sentido que podría aplicarse al “2+2=5” (Orwell 1949). Pero, esta cuestión dependerá de la hermenéutica. En la interpretación de la imagen reside el poder. Català ha abordado esta problemática interpretativa:.

“La clave del mensaje no se encuentra, sin embargo, en un código de interpretación, sino en un cambio de punto de vista”.
(Català 2005, 110)

Cuando Alicia traspasa el espejo no es para romper el código sino para colocarse al otro lado, al traspasar su superficie (Català 2005, 110).

Hay un desplazamiento del imaginario colectivo sobre la guerra civil en *Orwell in the desert*. Se traspasa su superficie.

Svetlana Boym, en su libro *El futuro de la nostalgia* pone sobre la mesa una cuestión clave:

“Mientras que la añoranza es universal, la nostalgia puede ser motivo de división” (Boym [2001] 2015, 13)

Ello es debido a la vertiente política de la construcción del tiempo y de la construcción del recuerdo. Cuando los anarquistas tiran la campana de Sant Vicenç de Sarrià, quieren instaurar una temporalidad nueva.

El control del tiempo también es un control del lenguaje, puesto que el discurso y la memoria están vinculados.

Creo que *Orwell in the desert* es una película sobre el discurso de la memoria, que, en ciertos momentos, se desliza sobre la nostalgia.

Boym empieza su libro con una historia y una pregunta **"¿es tabú la nostalgia?"** (Boym [2001] 2015, 13).

La definición que Boym plantea es la siguiente:

**"La nostalgia (de nostos, regreso al hogar, y algia, añoranza) es la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir"
Es un sentimiento de pérdida y de desplazamiento, pero representa también un idilio con la fantasía individual"**

(Boym [2001] 2015, 14)

Pero, en realidad, lo que se anhela es un tiempo diferente (Boym [2001] 2015, 16).

Cuando leo estos fragmentos me viene a la memoria Portbou en la película de Orwell. No se trata de una nostalgia propia del souvenir para turistas. Sino de una nostalgia suspendida. La estación de tren está vacía. Todo ese vacío está lleno de ausentes. Personas que ya no volverán a pasar. Los relojes son grandes para ser vistos desde lejos. Recuerda *La Gare de l'Est* de París, o la *Gare Centrale* en Bruselas. Hechas de hierro, les *chemins de fer* pueblan el imaginario de la barbarie. Trenes llevando a personas a ningún destino. Uno puede ahora deambular en la estación de Portbou por todas partes, ver los techos estucados descascarillados y esos relojes

Detrás de la estación de tren de Portbou, recuerdo que cuando fui la última vez, me llamó la atención un viejo edificio donde se puede leer: Aduanas y Transportes. Ahora es un palomar. Las escaleras por las que se llega a la estación recogen un fragmento de un discurso de despedida a las brigadas internacionales. Ahí empezó el adiós.

Tenemos un trazo de ello. Hay unas fotografías de Robert Capa en el momento en que las brigadas se van, desde ese pueblo, ahora casi desconocido de l'Espluga de Francolí, el 25 de octubre. El 28 de octubre de 1938 hay una despedida en Barcelona. En mayo de 2017 hay un fragmento de esas palabras escrito en las escaleras que suben a la estación de tren de Portbou. Pero la fotografía que se utiliza en el documental, está hecha por un autor desconocido que muestra la partida de las Brigadas internacionales, a través de la frontera en Le Perthus. Un grupo de hombres solos parecen partir tristes a través de la frontera.

Saura no quiere recurrir al imaginario habitual sobre la guerra civil. Una de las estrategias que adopta es que muchas de las fotografías que emplea en el documental son de autores desconocidos.

No se plantea una nostalgia de la guerra. Su mirada se acerca a Horna o Goya quien fotografía o graba los desastres de la guerra sobre la población civil, no los triunfos de los combatientes. Los dibujos de los niños que vivieron la guerra y que aparecen de forma reiterada como imágenes previas en el guión nos permiten tomar conciencia de una generación marcada por los bombardeos y de abuelas que van a guardar la comida siempre.

Pero no sé hasta qué punto existe un recuerdo sobre la Guerra Civil en España. Tenemos mucha memoria colectiva, quizás, pero poca memoria individual, porque no sabemos, no hemos conocido o no hemos podido saber. Quizás ha habido un discurso oficial, hecho con buena voluntad, de un imaginario en cierto modo, un poco naíf, que se centra más en la ideología que en la complejidad del ser humano. Orwell plantea todo lo contrario. Probablemente, si se preguntara a la gente de Cataluña o España si saben cuándo y dónde fueron despedidas las Brigadas Internacionales, nadie sabría qué contestar.

También se desconoce la complejidad del conflicto y la huida, previa a la disolución de las Brigadas Internacionales, de los brigadistas internacionales del POUM como Orwell. Los últimos días del relato de *Homenaje a Cataluña*, permiten ver bajo una aparente compostura británica etoniana, casi rayana en la agonía, la angustia de la persecución y el miedo ante la desaparición de camaradas como George Kopp, detenido y oculto en cárceles comunistas.

Cuando iba a Barcelona, me gustaba caminar a veces por los Jardines de la Tamarita, cerca del Funicular del Tibidabo. Estaban cerca de un lugar al que debía acudir por trabajo. Algo que me gustaba particularmente es la luz de esos jardines. Siempre había una gama amplia de grises, como en un dibujo a tinta japonés. Pequeños caminos, agua y rincones para leer. Bancos, un tanto solitarios. No responde al esquema de un parque creado artificialmente, parece que sea un jardín de alguien al que hemos sido invitados a pasearnos, con el decoro que se merece. Aunque lamento, por ejemplo, que no se admitan perros o no se pueda jugar a pelota, y estemos todavía más solos ahí los humanos, con nuestra soledad urbana.

Recuerdo que allí vi bailar por primera vez a Sara Gómez, coreógrafa mexicana. Me pareció interesante el trabajo que planteaba, dejaba en el aire suspendido un vestido como un trazo o segunda piel del cuerpo que recordaba al ausente. Una especie de memoria del cuerpo ante la banalidad.

Solía pasear por esos jardines en los viajes que hacía a Barcelona, porque me transmitían calma y me permitían huir del calor de la ciudad condal, que empieza ya en Junio. Pero mis paseos quedaron rotos el día en que leí en *El Periódico* un artículo en el que hablaba de la checa de la Tamarita (Palumbo 2015, *El Periódico*). Inicialmente fue propiedad de la familia Craywinckel, que la vendió a un algodonero llamado Mata, quien embelleció los jardines (Barcelona a pie, paseos por la historia de Barcelona). Sus jardines son obra de Nicolau M. Rubió y Tudurí (El blog de Moebius 2017). La Tamarita fue una checa de la policía soviética stalinista. El S.I.M. servicio de inteligencia militar de la Segunda República tuvo una actuación siniestra, sobretudo a raíz de la influencia de Stalin en su funcionamiento.

Sin embargo, no sé si es banalizar, pero a veces preferiría no recordar y sobreponerme con el recuerdo del presente. Romper ese pasado con la imagen de los jardines, y una tarde tranquila en Barcelona, o viendo bailar a alguien.



216
Aerial view of the town of San Juan, Puerto Rico, showing the harbor and the surrounding hills.

PORT-BOU, - Vista parcial fantástica



Después de la guerra, el arte en España se silencia, debido a una posguerra larga y a una dictadura que se prolonga hasta 1978, el arte español vivió bajo la censura todo este período. El caso de Alemania es distinto. Los juicios de Nuremberg, en cierto modo, son una forma de tabula rasa. Hay una construcción desde la nada, en un país dividido con demonios internos, pero hay un proceso de atribución de responsabilidades y de conciencia sobre el mal. En Postdamer Platz se crea un kilómetro cero. Hay que reconstruir un país, y quizás también, reconstruir el arte.

En el caso de España, en el arte español de posguerra no se aprecia esta tabula rasa de forma radical y en el arte catalán es minoritario salvo, como señala Mitrani, en el caso de Tàpies (Mitrani 2013, 12). Tenemos un imaginario de la guerra civil disincrónico y diría que más textual y fotográfico que cinematográfico. Por un lado, hay una fuerte crónica de sus protagonistas internacionales, Hemingway, Orwell, John Langon-Davies, Martha Gellhorn, y sí que hay un sinnúmero de fotografías que se incardinan en el propio transcurso de la guerra: Gerda Taro, Chim, Capa, Kati Horna, Centelles, Francesc Boix, Gabriel Casas. Pero luego hay un gran silencio, una narrativa y un cine de posguerra, que debe superar la censura: Buero Vallejo, Carmen Laforet, Cela.

Uno de los temas recurrentes para N. Saura es la censura. La censura no siempre es explícita, también existe la autocensura, la cobardía intelectual (Orwell 1945) o la intimidación del *chilling effect*: el efecto disuasorio, al que hace referencia incluso el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, al remarcar que una desmesurada sanción o una desproporción en los límites a la libertad de expresión puede conllevar una restricción indebida de la libertad de expresión como efecto disuasorio. Pero también, como señala Pibernat, hay formas de control social más sutiles que 1984, y más cercanas a un *Mundo Feliz* de Huxley (Pibernat 2017).

Quizás, en el caso de la guerra civil, al ser un conflicto interno, no se puede hablar sobre ello todavía de forma abierta. Saura muestra una suerte de interrogación y búsqueda de rastros de un pasado que ha quedado oculto o soterrado, tras décadas de silencio, quizás para poder sobrevivir. Como ocurre con un trauma. Podría estar durmiendo un refugio cerca del antiguo edificio de Eina, pero nadie oiría su respiración.

Pero quizás, incluso a su pesar, emerge un pasado complejo. La casa del Marqués de Sentmenat y la posible presencia de Orwell en ella actúan como una especie de Moby Dick. La búsqueda de esa ballena blanca que emerge raras veces, y de la cual algunos han podido ver esos rastros o trazos de antiguos arpones retorcidos se asemeja en ocasiones a una búsqueda sin razón. ¿Por qué? ¿Por qué buscar a Orwell en el actual edificio de un Centro Universitario de Arte y Diseño?

Quizás la mera posibilidad de su presencia muestre el carácter profundamente internacional de la guerra civil española, antesala de la lucha contra el totalitarismo a nivel internacional. El sistema político internacional actual surge justamente, tras la segunda guerra mundial. En 1945, tres hechos cambian el mundo: Hiroshima, Nuremberg y la creación de las Naciones Unidas (Casasse 2005, 39).

Encontrar un rastro de Orwell, aunque sea imaginario, en el presente de un edificio es una muestra de la complejidad de la construcción del tiempo y el discurso. El discurso cinematográfico o artístico en ocasiones busca actuar como un tribunal: acusar, denunciar, responsabilizar. Me parece legítimo. En este caso, busca quizás conocer. Es una búsqueda sobre el conocimiento.

La casa del Marqués de Sentmenat acaba siendo vista de otra forma después de ver el documental *Orwell in the desert*. Ha habido ese camino al otro lado del espejo de Carroll que plantea (Català 2005), pero no es una destrucción del código: seguimos queriendo y viviendo el presente de esta casa. Pero si ha habido una reinterpretación, otro punto de vista.

Este gesto, focalizado a partir de un espacio, es un gesto político, en el sentido empleado por Arendt (Arendt [1951] 2013). No es ideológico, porque no busca constituirse en un tribunal de responsabilidades, pero sí que permite, desde la búsqueda de un pasado oculto, que afloren tensiones de lo contemporáneo.

El cine a veces busca emocionarnos. No sé si esta es la intención de Saura, pero Ken Loach creo que hizo con esta intención *Tierra y Libertad* (Loach 1995). Saura cuando era adolescente conoció a alguno de sus protagonistas. Quiso ser también alguien revolucionario tras viajar a México en 1997 y extender la revolución a otros lugares. Incluso hizo de periodista de la revolución zapatista en Barcelona y realizó un documental, en aquella época, junto con un fotoperiodista, que ha quedado en el olvido.

Pero, en el año 2017, su relato quizás tiene la identificación con un revolucionario desencantado o alguien que ha visto destruirse relatos utópicos. Este es un signo del presente. No es algo que yo ahora descubra. Pero, quien haya leído *Homage to Catalonia* y tenga un mínimo de sensibilidad, cuando vuelva a mirar la planta baja de las Ramblas y descubra toda esa amalgama de multitudes comprando ropa o esos niños que ya no pueden jugar a pelota en los parques, quizás se sienta más solo que nunca y decida que es mejor no hablar, ni mostrar lo que uno hace, y dedicarse a crear y hacer fotografías para nadie, como Vivian Maier, que encerró miles de negativos brillantes en cajas, y trabajaba como una anónima niñera (Maloof, Siskel 2013).

Nunca me habría imaginado el mundo de Orwell en la parte alta de Barcelona, antes de ver este documental de Nuria Saura. Pero todas esas grandes casas que eran propiedad privada (muchas de ellas ahora tienen una finalidad pública), hubo un momento en que fueron colectivizadas dentro del proyecto revolucionario de la Guerra Civil. Hay un cambio radical en la película, desde el momento en que la investigadora se da cuenta de que Orwell estuvo en el sanatorio Maurín, en Sarrià. La proximidad del Sanatorio Maurín a Eina, es de menos de un km.

Ese gesto, casi ingenuo, de asombrarse de la proximidad de lo que uno está buscando genera una especie de vértigo histórico.

En ese momento, el investigador y el artista se aproximan. Porque han creado una asociación de imágenes y lugares inédita hasta entonces. La surrealista combinación de Orwell en Eina, es paradójicamente, algo pausable. No es real, no podemos saberlo, pero no es tampoco imposible. Así empiezan quizás las grandes historias de ficción o de cine.

Orwell in the desert es cine y es documental.

Hay un alto componente de estética y un alto componente de realidad. Incluso la apuesta por un formato temporal como el de la serie, responde a un gesto contemporáneo, pero no lo aleja del cine.

El descubrimiento de la proximidad espacial de Orwell es un aspecto revolucionario en la película. Boym explica cómo cambia la importancia del tiempo del s.XIII al s. XVIII (Boym [2001] 2015). La propia noción de revolución en un principio se utilizaba para explicar el movimiento cíclico de los astros (Boym [2001] 2015, 33). Pero, desde la Revolución Francesa se convierte en un aspecto direccional e irreversible:

“se convierte en el desencadenamiento del futuro anhelado”

(Boym [2001] 2015, 33)

Hay un cambio también en la forma de representación del tiempo. Ya no es personal, un viejo, un anciano o incluso un memento mori barroco, con vanitas. Con la modernidad el tiempo se vuelve número. Horarios. Horarios de trenes. Horarios de trabajo. Horarios de vida. Horarios de reposo. Horarios y dinero. El tiempo se vuelve dinero (Boym [2001] 2015, 33).

Pero, Boym deja la puerta abierta:

**“la era moderna
también dio cabida
a otras muchas con-
cepciones del tiempo
y transformó la expe-
riencia del tiempo en
algo más personal y
creativo”.**

(Boym [2001] 2015, 33)

Cuando quise estudiar Filosofía, en 1999, me contaban que Kant paseaba cada día a la misma hora. Años más tarde estuve en Rouen para estudiar francés, una ciudad bella y aburrida, en la que vivía Flaubert. Parece ser que el paseo era algo también habitual en él. Mi abuelo antes de emigrar después de la guerra a Inglaterra, vivía en un pueblo del Bages. Extrañamente, cuando era pequeño, el reloj y el tiempo de su pueblo, dice que iba siempre una hora más tarde que Manresa. Mi abuela, que era pagesa cuando era joven, me explicaba que se levantaba antes de salir el sol para ir al mercado de frutas de Barcelona, el actual Mercabarna, a vender. Luego al mediodía dormían hasta la tarde. No me imagino cómo sobrevivieron en ese Londres extraño.

Cuando el tiempo se vuelve abstracto y contable, se genera una situación paradójica. Por un lado, el tiempo puede medirse hacia delante y hacia atrás. De modo que esa conciencia aristotélica de un antes y un después que permite el discurso y constituye al ser humano, se refuerza. Podemos referirnos a ese momento pasado en términos numéricos infinitos y eso genera una ilusión: el tiempo y su percepción son lo mismo y pueden ser racionalmente explicados.

Por el contrario, la paradoja reside en que desde el momento en que el tiempo se vuelve abstracto y contable también es más fácil no estar determinado por una rutina o convención social (aparentemente).

Los intentos de control del tiempo son también intentos de control del hombre. Sino, pregúnteselo a Foucault. El hecho de que en la actualidad nadie recuerde cuando partieron las Brigadas Internacionales puede no ser sólo una cuestión banal. El discurso de Ibarruri interpela a la memoria, os recordarán las generaciones venideras.

La Carta de la ONU también habla de proteger a las generaciones venideras de los desastres de la guerra.

El discurso de la sostenibilidad se incardina en la responsabilidad no escrita hacia las generaciones venideras.

En última instancia, la responsabilidad se sustenta en la conciencia temporal, el acto y el efecto. Algo que la lógica jurídica que N. Saura maneja conoce bien. Pero es algo que también sabe el narrador.

Soriano, en una de las entrevistas realizadas para la película habla de la distopía. La distopía en última instancia, aunque se proyecte hacia el futuro, remite al presente (Soriano 2017). El relato diegético requiere una estructura propia independiente, no copia la realidad, construye otra realidad.

La diégesis es definida por el diccionario del RAE como el desarrollo narrativo de los hechos. En este caso, la película de Saura engaña. Aparentemente, hay una construcción que podría parecer lineal, pero se basa en una narrativa diegética, no mimética de la realidad. La escena en la cual hay una chica joven en un vagón de tren antiguo sujetando el libro de *1984* se va descomponiendo hasta llegar a una chica que recorta trozos de las páginas de *Homenaje a Catalunya*, con las que llena el libro de 1984. Es una metáfora de esta narrativa disincrónica de la historia y, paradójicamente, una reminiscencia que alude también al libro de Orwell, 1984, donde las noticias son recortadas y el tiempo se construye cada día según los dictámenes del poder. El tiempo es una construcción.

Encuentro a nivel creativo una cierta semejanza con la estrategia de Duane Michals basada en la secuencia. Michals considera que no hay un instante decisivo, como planteaba Cartier-Bresson, sino varios instantes, que vendrían a generar otro instante

Por eso el cine, es un lenguaje del tiempo.

En la última exposición de Duane Michals que he podido visitar en mi último viaje a Barcelona, encontré un texto que me hizo pensar en la película de N. Saura:

**"I am a reflection photographing other reflections
within a reflection. To photograph reality is to photograph
nothing"**

(Duane Michals 1975)

Michals nunca fotografía puestas de sol y nunca fotografía cuando sale la luna. Dice, que no le interesa lo que las cosas parecen (Duane Michals 2017).

Hay un diálogo entre cine y fotografía, también presente en *Orwell in the desert*. La agencia Magnum tiene un trabajo quizás no tan conocido que se basa en la realización de las fotografías del rodaje de grandes películas de Hollywood (Bassaler 2017). El propio Robert Capa, enamorado de Ingrid Bergman, viaja a Hollywood como fotógrafo, hasta que harto decide dedicarse de nuevo a la verdadera fotografía y viaja a Indochina (Bassaler 2017).

Algunas de las fotografías de Robert Capa, incluso las más icónicas, como las fotos del Día-D, del desembarco en Normandía, parecen películas (Bassaler 2017). Planos tan exactos y perfectos de una película que sin embargo, es una realidad brutal. También hay influencia del cine en la fotografía, como en el caso de Michals. Cartier-Bresson sintetizaba la fotografía como un instante decisivo (Cartier-Bresson 2011), Michals considera que nunca hay un sólo instante decisivo, sino dos o tres (Viganò 2017, 25). La secuencia emerge y genera un diálogo con esta realidad que ya no es presuntamente captada, sino creada.

La decisión detrás de la cámara también forma parte de la memoria. Pero la cámara no muestra la historia, siquiera, sino los rastros de la historia y las decisiones que subyacen tras esta imagen puede ser interesante que sean puestas en evidencia en el documental, desechando justamente la falacia, interesada para el poder, de construir, como señala Ricoeur una memoria manipulada, que se presenta como verdad.

La activación de la memoria también parte de las emociones y eso el cine lo sabe, y en la película se puede observar. Pero ¿qué resortes activamos?

Olvidar y/o recordar son terreno artístico.

Roni Horn problematiza uno de los aspectos que la película debut de Saura también plantea:

"A non-analogue image has an extremely compressed life span. It starts as this and in increasingly short time-frames, becomes that".

(Roni Horn 2004)

En un proceso de un contexto abstracto y un progreso técnico, Horn cuestiona la propia esencia o existencia de la cosa, que puede ser vista a un problema no ya epistemológico, sino meramente ser un ente comunicante o comunicativo:

**"Each fresh degree of
definition gives
retrospective approximation
and a continuously new
version of old".**

(Roni Horn 2004)

Parece que estas palabras sean una teorización de 1984. Cada día las noticias pueden ser reescritas cambiando lo que aparentemente ha sucedido para adecuarlo y/o conformarlo a los intereses del *Big Brother*.

El gesto que aparece en la película de recortar el libro tiene su reminiscencia en ese cometido del recorte de periódicos, para alterar las noticias, que aparece en el libro de Orwell. Pero va más allá, porque habla del lenguaje y la experiencia. La crónica de Homenaje a Cataluña se contiene en un metatexto respecto a 1984, aunque la última obra sea una distopía.

La imagen-memoria. Ian Farr recoge en una excelente compilación una serie de escritos de varios autores que se refieren a este concepto (Farr 2012). Estas dos palabras, una al lado de la otra, unidas en el texto por la secuencia narrativa, permitirían quitarle el guión de en medio, y cuestionan todo un peso de la tradición estética: la imagen dimensional no es tridimensional. Pero si hablamos de la imagen memoria, estamos confiriendo a la imagen, una tercera dimensión temporal e, incluso, corporal, al relacionarse con una función neurológica y física: la memoria.

La película *El pianista*, de Roman Polanski, ofrece una extraña vuelta de tuerca al final cuando, en medio de Varsovia destruida, el pianista judío que está escondido, después de toda la persecución, puede volver a tocar el piano. La figura del oyente, un oficial alemán, se diluye y parece que en el gesto del pianista se contenga la memoria del horror. Ante el silencio de la destrucción del gueto, ese movimiento sutil es un recuerdo de la vida. También, en el libro de Primo Levi, *Si esto es un hombre*, hay un momento que siempre me ha emocionado y recuerdo la primera vez que lo leí, siendo adolescente. Levi es italiano y va andando por el *lager* con otro preso. Pero hay un momento en que pueden ir a buscar agua solos. Ese es el momento más esperado. La vida de uno mismo ha sido rota y puesta en jaque y ya tiene un precio de supervivencia. Pero en ese momento, Levi recuerda unos versos de la Divina Comedia y los recita en italiano. El otro no entiende su idioma, pero comprende qué quiere decir. En ese momento se siente humano.

Proust también es consciente que el conocimiento no se agota en el espacio y que el mundo que vemos no es el mismo mundo que habitamos (Shattuck 1964, 30). Cuando quise leer a Proust la primera vez, probé en castellano, y he de decir que me aburrí. Al cabo de dos veranos pude leerlo en francés y caí atrapada por el lenguaje. Es un libro sobre el lenguaje a través del lenguaje y nos descubre el tiempo, explicado no de forma narrativa, sino como una acumulación de impresiones que, a veces (la mayoría) no se suceden de forma lógica:

"Proust undertakes a transposition of spatial vision into a new faculty. The accumulation of optical figures in *À la recherche* gradually removes our depth perception from space and re-erects it in time". (Shattuck 1964, 31)

Este es un proceso que ha intentando N. Saura en su primera película documental. A través de la búsqueda de Orwell en el espacio se produce una apertura al tiempo, a la memoria. Pero no es una memoria colectiva, sino subjetiva. No pasa nada. La memoria puede ser subjetiva en un documental. La propia ilusión de la historia contiene un factor óptico, hay o puede haber un error en el conocimiento humano sobre la historia, construida a través de rastros. Ello no equivale a decantarse por la mentira. Pero tampoco por la soberbia. Proust recuerda que siempre existe el error (Shattuck 1964, 31).

En Proust según Shattuck, encontramos 3 modos de relacionarse con la imagen-tiempo, propios del cine: El *cinematographic principle* se basa en la secuencia, emplea una secuencia de insignificantes diferencias distintas para producir el efecto de movimiento o animación en los objetos vistos (Shattuck 1964, 34). Esta es una de las aproximaciones iniciales o relacionales del cine con el tiempo.

El *montage principle* parte del contraste, se utilizan amplios contrastes para reproducir una disparidad y una contradicción que conlleve interrumpir la continuidad de la experiencia (Shattuck 1964, 34)).

Eisenstein, considerado un teórico total del montaje, decía que:

"montage is conflict" (Eisenstein 1929, 34)

Hay una naturaleza dialéctica subyacente que plantea realidades complejas a través de imágenes complejas (Català 2005). En *Orwell in the desert*, se plantea como una búsqueda. Esta búsqueda no se produce de forma lineal en el tiempo, a pesar de que exista una secuencialidad de la trama. Cuando se contrapone la placa de mármol en recuerdo de Andreu Nin, asesinado por los stalinistas y luego emerge la foto de una niña durante la guerra portando una bandera con el nombre de Stalin, no hay una secuencia lógica: 2017-1936, la lógica la crea el creador y la recibe el espectador, a través del montaje.

En este caso, hay una tercera nota de contraste, el narrador, Orwell genera un hipertexto a partir de las asociaciones de imágenes y documentos que Saura genera, pero no puede decirse que se ilustre a Orwell. Primero, porque es imposible. Justamente, ante esta imposibilidad, hay una creación a partir de Orwell. Marginedas, en una de las entrevistas que aparecen en la película señala un aspecto del que quizás Saura no es consciente, poner en diálogo un autor (Marginedas 2017). Orwell es puesto en diálogo con personas del presente, documentos del pasado y la visión subjetiva de quién lo busca y lee. Quizás esta forma de aproximación cinematográfica al tiempo, desde el montaje, más que desde la secuencia de hechos se contraponga a una narrativa más histórica o periodística, en aras de un lenguaje más simbólico o incluso poético en el documental. La poética, sin embargo, surge de:

"la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"

(Lautréamont 1874)

Esta frase se constituyó en *leit motiv* del Surrealismo. Buscar a Orwell y encontrarlo a escasos metros de donde uno estudia es un encuentro fortuito memorable.

Este carácter fortuito de la investigación en el documental, lejos de tener que ser ocultado o rechazado, ha de ser aumentado:

"Para venir a lo que no sabes, has de ir por donde no sabes"

(San Juan de la Cruz, 1542-1591)

Estos versos, si los leemos no únicamente en clave religiosa, sintetizan un conocimiento en el cual no se trata de buscar algo que se conoce de antemano, se trata de ir a la búsqueda de lo desconocido, desde lo desconocido. Tània Costa (Costa 2017) reflexiona en una entrevista realizada para el documental sobre la investigación artística, y lo enlaza con el pensamiento de Nietzsche: no sirve esconder por la mañana un objeto en el bosque, y por la tarde, salir a buscarlo. El camino de la investigación artística no es una secuencia, sino que también está basado en el contraste: una idea puede llevar a su contrario, un dato en un documento puede abrir una nueva vía de investigación, un error puede permitir encontrar una realidad desconocida, o el azar, puede generar increíbles encuentros fortuitos. Por ejemplo, la improvisación es un aspecto de la performance que muestra la aceptación del incidente o error como parte de la acción performativa, como en Fluxus.

Me gusta cuando en la película se observa el solar vacío al lado de Eina. Creo que hay un momento en que N. Saura dejó de buscar qué había ahí, para meramente imaginarlo, porque es imposible saber con certeza, qué estuvo ahí. El Refugio Madrid, se sitúa en el Paseo del Desierto número 82. El periódico *La Vanguardia* de 25 de agosto de 1937 incluye la noticia de un niño que se ha fugado del Refugio Madrid, situado en el Paseo del Desierto, número 82. En ese desierto hubo el primer convento de capuchinos de Barcelona. Los podemos ver mirando la ciudad desde la montaña en un grabado de 1732. Había un jardín con estatuas místicas para la contemplación. La primera película de la historia se proyectó en un edificio del Boulevard des Capucines de París (Cousins 2011, 2014), en un sótano del número 14, el 28 de diciembre de 1895. Esta asociación de ideas que aparece en la película es una muestra del principio de montaje. No hay una asociación secuencial, ni lógica externa, quizás responde al contraste. En el Paseo del Desierto se encuentra la escuela Eina, al lado del supuesto vacío del refugio. Ahora hay un solar donde sólo se pueden ver hierbas y un anuncio de una inmobiliaria.

El último principio, planteado por Shattuck, es el stereoscopic principle:

"The stereoscopic principle abandons the portrayal of motion in order to establish a form of arrest which resists time".

(Shattuck 1964, 34)

Se seleccionan pocas imágenes o impresiones diferentes para no dar un efecto de continuidad, pero suficientemente relacionadas en un patrón discernible. Esto permite tener un visión multifocal que aune aspectos contradictorios de las cosas desde la perspectiva de su reconocimiento, o de reposo en el tiempo (Shattuck 1964, 35). Tal y como está construida la secuencia en la que se oyen unos fragmentos de *Homenaje a Cataluña* y emergen algunas imágenes de esos lugares en las Ramblas en la actualidad, junto con unas pocas fotografías y carteles de la guerra, me parece que muestra la actuación de este principio: hay un suspenso en el tiempo. La cámara parece que busque entre la multitud que camina ausente, pensando que una turista más está grabando sus vacaciones, mientras se detiene en el Café Moka, el teatro Poliorama o las imágenes de la gente andando reflejadas en los antiguos kioscos de flores de las Ramblas.

Estos tres principios cinematográficos se entremezclan en *Orwell in the Desert*. Esta apertura no narrativa conlleva un posicionamiento artístico que se configura como un acto de resistencia, y, que genera un tipo de conocimiento abierto, no proposicional y disruptivo, propio de la investigación artística:

**“Las obras de arte,
por consiguiente,
contienen siempre una
negación”.**

(Vilar 2015)

Esta negatividad deviene, como ha planteado Deleuze, un acto de resistencia (Deleuze). Es una resistencia última al poder y a la respuesta a todo, y, en última instancia, a la muerte (Vilar 2015), generando una perturbación que caracteriza a una *troubling research* (Vilar 2015).

En última instancia quizás sea un documental que problematiza sobre lo contemporáneo y desde lo contemporáneo.

Pensar qué es lo contemporáneo aboca a una dualidad contenida en este concepto: Pensar qué es contemporáneo lleva a pensar sobre el sujeto contemporáneo y sobre la construcción de dicho sujeto a través del lenguaje (Foucault 1982) y los actos de lenguaje (Austin 1955).

La dislocación del tiempo contemporáneo como un elemento externo al sujeto llevaría a una postura en la cual, el sujeto deviene meramente un agente de un tiempo extraño a su condición de agente. De modo que conllevaría una desposesión de la agency (Borja-Villel 2010), que genera esa única dimensión en la que sujeto y presente coinciden, en un acto que denominaremos performativo. Por el contrario, si partimos de un análisis del lenguaje, entendiendo la performatividad como una forma de subvertir las relaciones entre sujeto y objeto, también en el terreno artístico, podemos acercarnos a lo contemporáneo, centrándonos en la actividad o acto de lenguaje que realiza el sujeto, y a través de la cual deviene contemporáneo.

Sin embargo, para ello, antes deberíamos delimitar qué es contemporáneo. ¿Es posible definir o pensar siquiera, qué es lo contemporáneo?

Hay que partir, como sostiene Agamben, de la propia contemporaneidad del sujeto que realiza dicho análisis (Agamben 2008), pero la contemporaneidad del sujeto no es ontológica, ni siquiera temporal, sino que la contemporaneidad, incluso en el pensamiento de Agamben, se construye a partir de un acto del sujeto, que calificaremos de un acto de lenguaje performativo. Para ello, partiremos de dos premisas previas: en primer lugar, coetáneo y contemporáneo no son términos equivalentes (Vilar 2016). En segundo lugar, la definición que planteamos de contemporáneo es más que una definición, o una categoría, una postura ante lo contemporáneo, que vamos a considerar que se configura a través de un acto de lenguaje, en el cual el sujeto se constituye en contemporáneo, tal y como plantea Agamben (Agamben 2008).

Lo contemporáneo requiere en consecuencia, un lenguaje contemporáneo, que no va a ser necesariamente el que es coetáneo del presente, sino que parte de una actividad transformadora: "percibir y aferrar su tiempo" (Agamben 2008). En su dimensión estética, lo contemporáneo, a partir de la reflexión al respecto de Agamben, requiere un sujeto que desarrolla un lenguaje artístico contemporáneo, de modo que el artista contemporáneo "es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad (Agamben 2008). Por lo tanto, se define no por ser un artista que vive o se inscribe en el tiempo presente, ni siquiera por tratar temas de la edad contemporánea, sino por esa mirada intempestiva (Nietzsche 1847), que se desarrolla a través de un lenguaje contemporáneo, que tiene una dimensión performativa.

Esta mirada en la oscuridad conlleva no ser moderno. La modernidad podríamos decir que desaparece en 1979 (Vilar, 2016). Hay una serie de elementos como el abandono del proyecto revolucionario por parte de partidos comunistas, y la pérdida de un proyecto utópico, junto con la aparición de elementos ideológicos, que se sitúan al margen de un proyecto de construcción de un futuro que se contraponen al presente, como el auge neoliberal de Margaret Thatcher y Reagan o el triunfo de la Revolución Islámica en Irán, que van a generar un tiempo disincrónico, que pretende incluso haber llegado a un final del tiempo (Fukuyama 1992) tras el cual no se planteaba un futuro, sino que el mundo habría llegado a una suerte de agotamiento (Vilar 2016).

A nivel teórico, surgirá el concepto de postmodernidad. Desde el punto de vista estético, la postmodernidad va a conllevar el final de las vanguardias, concebidas como su propio nombre indica, como un proyecto que se estético revolucionario que aboga por la superación de la representación de la realidad para generar una nueva realidad estética y a través de la estética, identificado con la modernidad (Vilar 2016).

Sin embargo, no podemos identificar hoy, postmoderno y contemporáneo.

Si pensamos lo contemporáneo, a través del arte, resulta más clara esta distinción: Como Hal Foster señala, la categoría de arte contemporáneo alude a una noción libre de determinación histórica (Foster 2010,1). Sin embargo, esta total desconexión con la realidad histórica, podría llevarnos a una estetización del arte, en lógica con lo que Lipovetsky y Serroy exponen como el triunfo del capitalismo estético (Lipovetsky, Serroy, 2015).

Si pensamos lo contemporáneo, a través del arte, resulta más clara esta distinción: Como Hal Foster señala, la categoría de arte contemporáneo alude a una noción libre de determinación histórica (Foster 2010,1). Sin embargo, esta total desconexión con la realidad histórica, podría llevarnos a una estetización del arte, en lógica con lo que Lipovetsky y Serroy exponen como el triunfo del capitalismo estético (Lipovetsky, Serroy, 2015).

“Tenemos que conocer las condiciones históricas que motivan nuestra conceptualización. Necesitamos una conciencia histórica de nuestra propia circunstancia” (Foucault 2001, 242)

Desde este análisis, no puede admitirse que el arte contemporáneo, en consecuencia, sea meramente una expresión estética del presente. Por el contrario, para ser contemporáneo el arte requiere un lenguaje contemporáneo. Pero ¿qué puede ser un lenguaje contemporáneo?

Lo performativo no es sólo, como a menudo se confunde, un acto creativo corporal o a través del gesto, sino un desplazamiento del sujeto a una construcción del lenguaje que puede subvertir la realidad, y este es el carácter que constituye el lenguaje performativo.

Pensar lo contemporáneo, remite en consecuencia a desplazar el análisis del sujeto contemporáneo al lenguaje contemporáneo. En este análisis del sujeto contemporáneo hay una deriva al análisis del lenguaje, porque desde Foucault veremos las relaciones de poder que intervienen en esta construcción del sujeto:

“Hay dos significados de la palabra sujeto: por un lado, sujeto a alguien por medio del control y de la dependencia y, por otro, ligado a su propia identidad por conciencia o autonocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y sujeta”

(Foucault 2001, 245)

Sin embargo, si estimamos que hay un cambio de paradigma al situar la actividad del sujeto y no al sujeto como elemento que configura lo contemporáneo, pero tendremos también que redefinir los términos de dicha actividad, si se quiere adoptar un lenguaje contemporáneo y no meramente un lenguaje estético que reside en el presente, o que incluso se preocupa por los aspectos del presente, pero que, y ahí radica la clave, no resulta una actividad estética contemporánea.

Llegados a este punto, abordamos una necesidad: el análisis de la actividad artística desde el lenguaje y no meramente desde el sujeto.

Por lo tanto, el arte contemporáneo, requiere un lenguaje contemporáneo. Coincidiremos con Groys en que:

Por lo tanto, el arte contemporáneo, requiere un lenguaje contemporáneo. Coincidiremos con Groys en que:

“En la actualidad, el término “arte contemporáneo” no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente)”

(Groys 2009, 1)

En esta reflexión hay una palabra fundamental: acto.

La palabra acto remite a tiempo y remite a actividad: estos dos aspectos serán lo que, a nuestro juicio, confluyen en lo contemporáneo. Si consideramos el acto propio del arte contemporáneo observamos que es un acto de lenguaje, pero este lenguaje para que sea contemporáneo ¿qué es lo que debe acontecer?

Si consideramos lo contemporáneo y el arte contemporáneo a través del lenguaje, encontramos según Badiou, tres elementos que confluyen en el arte contemporáneo:

“Esto nos daría tres criterios de lo contemporáneo: la posibilidad de la repetición, de la reproducción y de la serie, la posibilidad del anonimato (resumiéndose, así, todo lo que atañe a la figura del artista) y, en tercer lugar, la crítica de la eternidad y la voluntad de compartir la finitud”

(Badiou 2013)

Pero el análisis de Badiou va más allá e introduce un último elemento que consideramos el cierre de nuestro análisis:

“El conjunto de esta filosofía creo que, en realidad, es una filosofía de la vida. Y lo es porque la vida también se repite y se reproduce, la vida es una suerte de fuerza anónima, la vida también es frágil y está habitada por la muerte. Así pues, podríamos decir que una ambición de lo contemporáneo es crear “arte viviente”, en sentido estricto, es decir, reemplazar la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida” (Badiou 2013, 3).

Esta construcción del lenguaje performativo, iniciada por Austin en 1955, ha conllevado en el lenguaje artístico un giro que es lo que consideramos puede contribuir a la reflexión sobre el arte contemporáneo en términos estéticos en la actualidad.

El lenguaje performativo en el arte, según Fischer Lichte, se caracteriza porque la transformación se basa en un giro del sujeto, artista, al lenguaje, entendido como actividad performativa que conlleva una transformación del espectador en actor y una transformación de la relación entre sujeto y objeto puesto que no hay un artefacto, sino actividad, no hay obra sino acontecimiento (Fischer-Lichte, 2011).

Sin embargo, este acontecimiento estético puede ser performativo pero, ¿todo acontecimiento estético performativo será contemporáneo?

Leí un artículo de Borja-Villel en el cual encontré una reflexión que considero fundamental y que he integrado en mi pensamiento, la confusión entre actividad y *agency*.

En primer lugar, Borja-Villel plantea el carácter performativo del arte contemporáneo:

"El arte actual es performativo. Despliega sus significados cuando es "interpretado" por los públicos que se agrupan a su alrededor. Aquéllos ya no responden a un patrón idéntico y cerrado en sí mismo, sino que son el resultado del encuentro y la tensión entre los diversos enunciados y situaciones. Ello aviva las potencialidades del individuo, permitiendo que éste ejerza el dominio de su cuerpo y actos"

(Borja-Villel 2010)

Pero expone a continuación un aspecto crucial de esta cuestión, que supone uno de los problemas del arte contemporáneo y es la:

"confusión interesada entre actividad y agencia. Mientras que la primera no conlleva un cambio radical de nuestra manera de ser y pensar, la segunda implica la reinención de las relaciones, el aprendizaje constante y la comprensión de la fragilidad de la vida"

(Borja-Villel 2010)

Este último aspecto, es clave, actividad y *agency* no son lo mismo en sentido estricto. Hay un nexo entre contemporáneo y performativo, desde un punto de vista estético: Más allá de la actividad, la performatividad conlleva una transformación no externa al sujeto sino que se despliega en el lenguaje que construye al sujeto como actor y espectador, redefiniendo también la construcción social del sujeto ante el poder, y dotándolo de una posibilidad performativa de construcción de una realidad que se opone a la realidad actual y que remite a la promesa que Badiou señalaba (Badiou 2013) y al carácter transformador o *agency* que se halla en la misma acción estética. Sin necesidad incluso, de un efecto externo a la actividad artística, sino que el acto estético deviene transformador en el mismo acto de creación cuando es performativo. Este acto estético performativo devendrá realmente contemporáneo, si consigue traspasar el umbral de la actividad para convertirse en agencia o *agency*.

Por ello, pensar lo contemporáneo remite a pensar el lenguaje artístico desde lo performativo, entendiendo el acto artístico contemporáneo como un acto de lenguaje transformador, desplazando el foco del sujeto a la actividad, pero sin centrarse en el efecto, obra, sino en el cambio, la transformación que una actividad artística contemporánea y performativa genera.

Desde este punto de vista, *Orwell in the Desert*, podría ser un documental performativo no porque se construya a partir de una actividad, sino porque genera un lenguaje que actúa como un dispositivo que provoca efectos en la realidad, construyendo una *agency* creo que tanto desde el punto de vista del creador, como del espectador.

III. QUIÓN, ENSAYO, LUGAR

Lucas García

1939. Acaba la Guerra Civil Española, empieza la segunda guerra mundial. Fritz Lang ya ha estrenado *Metropolis* en 1927 y la Metro Goldwin Mayer lleva a cabo el *Mago de Oz* que dirige Victor Fleming, quien realizará en el mismo año, *Lo que el viento se llevó*. Esta disonancia histórica aparente entre hechos, historia y cine podría no ser tan discordante. Es un cine de la huída. El mundo presente es tan terrible que no puede ser representado. No habrá imágenes de las cámaras de gas. Las imaginamos a través del cine posterior que se basa en relatos de los supervivientes.

El tren se llama *chemin de fer* en francés. Camino de hierro. Es una metáfora que explica este movimiento. Un movimiento que pronto captará el cine, el travelling con la cámara. Es un recurso también empleado por Hitchcock en *Vertigo*, en 1958. Cuando el protagonista persigue a la mujer y va conduciendo por las calles de San Francisco, conocemos, nosotros, los europeos transnochados, que no podemos pagarnos ahora el viaje, San Francisco con sus ojos. Quizás ya no valga la pena ir. Porque el cine no muestra la realidad.

Hitchcock nació en Essex, la misma universidad en la que N. Saura cuenta que hizo una estancia de investigación. Ella recuerda esos trayectos interminables desde Londres a Essex, en metro, tren y bus, para llegar a la biblioteca. Prestar dos o tres libros. Volver. La ciudad de Londres vacía por los disturbios, las calles sucias, personas que beben solas por las calles, mujeres pintadas que enseñan los muslos, y el silencio en la plaza de Russell Square, bella, por la mañana, atravesada despacio para ir a la biblioteca y continuar en silencio.

El silencio es uno de los grandes discursos cinematográficos. El cine, no lo olvidemos, nació mudo. Las imágenes no se explican por el discurso, son discurso o, incluso, son ensayo (Català 2014). Es una apuesta de *Orwell in the Desert*. El tren de Lumière o la Luna de Meliès. Durante un siglo se ha vivido con esta aparente dicotomía.

1984 u *Homenaje a Catalunya*. No pueden explicarse el uno sin el otro; y esta es la aportación de la creación audiovisual contemporánea, no hay textos que explican imágenes o imágenes que explican textos, hay imágenes complejas (Català 2005).

El montaje es la clave, Godard así lo plantea (Didi-Huberman 2015). Cuando se pasa a la película en soporte negativo aparece la posibilidad de explicar el tiempo sin necesidad de que exista. Miles de años pueden cambiar de un fotograma a otro. Flashback. *Orwell in the desert* empieza con un flashback a una antigua Sala de cine de juventud. El cine Alhambra de La Garriga. Un cine perdido. Horas mirando la pantalla en una butaca, algo incómoda. Los rostros en semipenumbra.

Cuando la chica del tren en movimiento recorta fragmentos de las páginas de *Homenaje a Cataluña* con las tijeras es una imagen-ensayo (Català 2014). Plantea, justamente, cómo el material vivido y escrito, *Homenaje a Cataluña*, genera otro material escrito: 1984.

Soriano, en una de las entrevistas de la película, explica que todas las sociedades tienen la necesidad de crear relatos del futuro, quizás incluso hay distopías en todas las culturas, pero los grandes relatos del futuro ya se han derrumbado (Soriano 2017). *Homenaje a Cataluña* es una crónica de una muerte anunciada, anticipa el desencanto o la pérdida de la fe en el partido supuestamente revolucionario. Es la crónica de la decepción de un revolucionario (Pibernat 2017).

Después de un *flashback* de juventud, que realiza en la entrevista Álex Mitrani (Mitrani 2017), aparece en la primera parte del documental la directora leyendo *1984* en una piscina. Saura escribió 3 guiones para esta película. Un primer guión que denominaremos histórico. Un segundo guión, que era el guión literario. Un tercer guión, el guión de montaje. Ese es el guión propiamente cinematográfico, un guión complejo.

La chica del tren recorta páginas, como se recortaban negativos o, incluso, trozos de periódico para tenerlos presentes. En la actualidad, la era digital facilita o permite un tipo de montaje que admite el visionado instantáneo. La película puede construirse y deconstruirse. Pero no es ajena a los condicionantes del cine clásico. Toda película se construye también a partir de las otras películas.

El proyecto inicial de Saura era copiar utilizando sólo la letra C, el libro prohibido de George Orwell: *1984*. De este modo, pretendía emular performativamente el desafío de un disidente soviético que empleaba el sistema del Samizdat para poder leer literatura clandestina y distribuirla en un círculo de sucesivas copias con papel carbón. El mail actual cuando se envía en copia, utiliza las siglas Cc. *Carbon copy*.

Quizás el papel carbón será pronto como el papiro.

La alternancia fílmica entre las imágenes de la copia en la máquina de escribir, de las manos escribiendo, mientras se escribe también en el ordenador, son una metáfora de este impulso contemporáneo. Pero, finalmente, todo se reduce a una cuestión de lenguaje. El cine es un lenguaje, próximo al ensayo. Este es el formato que elige la directora. Desde el momento en que aparece en una piscina leyendo, se desnuda en cierto modo su punto de vista. Es un punto de vista subjetivo. Algo que, ha parecido estar proscrito de un cierto tipo de documental contemporáneo. La cesura entre el tren de Lumière y la luna de Meliès empieza a resquebrajarse en el arte contemporáneo. Cada vez más son los proyectos en los que realidad y ficción no son dicotómicas sino complejas.

La propia generación de una memoria digital en un ordenador, paralela a nuestra memoria vital, genera nuevas angustias y reclamaciones. Legar nuestra memoria digital, borrar nuestra memoria del registro. Operaciones mentales que se vuelven operaciones tecnológicas. Algo que hace el cine continuamente, montar imágenes, cortar escenas, acaba siendo una operación que se realiza en la realidad.

El desarrollo tecnológico ha permitido aumentar la capacidad de una cámara media. Si en los años 60 tenemos relatos fílmicos intimistas, familias fotografiadas, niños filmados el día en que aprenden a montar en bicicleta, bodas, navidades, y por otro lado, familias que van al cine a ver grandes montajes, en la actualidad la frontera también se ha diluido. Saura, que no es una directora de cine profesional, puede generar un ensayo con su cámara réflex.

Cualquiera puede hacer cine. Pero esta disidencia individual que posibilitarían las nuevas tecnologías no parece ser plenamente desarrollada. Lipovetsky y Serroy plantean que el capitalismo es ahora un capitalismo estético. El cine, el gran cine, no deja de ser político, pero puede formar parte de una política del poder: entertainment. Minguet se plantea el por qué de la imposibilidad de la revuelta en el cine actual (Minguet 2013). El cine de Godard, Costa-Gavras o Passolini parece haber sido engullido por el triunfo de un mundo edulcorado por Instagram. Poner filtros a la realidad esa parece haber sido reducida la capacidad de creación de una imagen. Pero esos filtros, a menudo, tienden a embellecer una realidad o un cuerpo. Hacerlos deseables. Generar el deseo de consumo. Esa es la trampa del capitalismo estético (Lipovetsky y Serroy 2015).

Minguet señala un aspecto esencial para hacer frente a esta situación: la revuelta ha de venir del interior del cine, ha de ser una revuelta que contemple, entiendo, también al lenguaje. Rancière planteaba la paradoja del cine de denuncia y el espectador ya previamente predispuesto a captar ese mensaje. Contrariamente, creo que la revuelta ha de tener presente lo que Minguet señala a propósito del director Nunes:

“ Els camins per a aquesta revolta cinematogràfica, prèvia a la possible col·laboració en una revolta social, són diversos. Un, me'l va ensenyar Nunes, a qui he mencionat abans. Per ell, el cinema —o l'art en general— no havia de fixar-se en la realitat quotidiana i immanent, sinó constituir-se en representació d'una realitat abstracta, la del creador”
(Minguet 2013, 18, 19).

Esta es la postura que intenta adoptar N. Saura. Crear desde el creador. El primer plano inicial ya aboga por una mirada, la propia. Virginia Woolf reivindicaba una habitación propia como el paso previo a poder escribir. Este mundo interior, ha sido denostado en ocasiones del documental. Pero por el contrario, como Minguet señala, el documental ha de partir también de la renovación de su propio lenguaje como documental para poder alcanzar un lenguaje revolucionario y huir de las pretendidas tesis de ansias de objetividad, dado que, esa misma pretensión per se, es absolutamente inobjetiva, dado que detrás de toda escena, hay una decisión previa de un creador (Minguet 2013, 19).

En el cine de Nunes no hay una realidad sino **“un model literari, un model plàstic, un model creatiu que viu i se sustenta en la capacitat de representació”** (Minguet 2013, 18). Esta ecuación, si bien resulta preferible huir de generalidades, sería extrapolable a toda buena película. Actúa como un relato con sus reglas propias. Costa señala que en las escuelas de diseño, enseñan muy bien esto: Para diseñar un objeto del futuro, hay que imaginar un futuro, un escenario con otras reglas propias (Costa 2017). Esta proyección o capacidad de proyección es próxima a la del cineasta. Ve, crea, imagina y piensa a través de la imagen y es en la imagen donde se plantea una reflexión.

Eso no implica por ello, la mentira. Implica la ficción.

El documental también puede contener una ficción. Pero en el caso del documental planteado por Saura no es un recurso cinematográfico, ni una ficción narrativa que coadyuve a la trama del documental. Es otra cosa. Es un universo que genera un lenguaje propio, de carácter altamente simbólico, en el cual las imágenes son conexas y generan un efecto dialéctico que permite generar una reflexión sobre la tensión subyacente a lo que se está contando a través de las imágenes, incluso irresueltas.

La tecnología actual posibilita una discontinuidad en el discurso, que puede conllevar una mayor libertad de creación y de expresión, siempre que no se convierta en un discurso impuesto, como señala Rancière, la autonomía estética es un proceso en el cual:

“El paradigma estético se construye contra el orden representa-tivo que definía el discurso como un cuerpo de miembros bien ajustados, el poema como una historia y la historia como un ordenamiento de acciones” (Rancière 2014, 14).

¿Cuánto tiempo tardaba un disidente en poder transmitir un libro prohibido? ¿Cuánto espacio ocupaban las páginas de un libro prohibido?

La referencia al Samizdat y a ese acto de resistencia, entronca con un aspecto que aparece en la película de Saura: lo anónimo. Lugares anónimos se convierten en protagonistas, autores desconocidos emergen.

En el memorial de Walter Benjamin, realizado por Karavan, cuando aparece en el film se puede leer: **“Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre” (Karavan 1995).**

Se podría pensar que hay una aparente dicotomía entre lo anónimo y lo colectivo, pero me inclino más por pensar en una concepción de lo anónimo como plantea Rancière:

“El anonimato ordinario de una condición social, el devenir anónimo de una subjetivación política, el devenir anónimo característico de un modo de representación artística” (Rancière 2005, 83, 84).

Por lo tanto, lo anónimo, será desde este planteamiento de Rancière, un mecanismo para hablar no de la lengua o la historia de un grupo social, sino de los anónimos, del reconocimiento de la capacidad igual de cualquiera. Esto articula un sujeto político que no es un cuerpo colectivo, sino que, dentro del ámbito del lenguaje sería:

**“el nombre bajo el cual
los mudos hablan y las
personas sin historia se
otorgan una historia”**

(Rancière 2005, 83-84).

Esta construcción sobre lo anónimo está presente en artistas contemporáneos como Doris Salcedo. Hay una obra suya, *Plegaria Muda*, que me increpa en particular. A través de la repetición, mediante la disposición de las mesas vacías donde sólo habita la hierba, Salcedo reclama la atención sobre esa muerte anónima, y demanda una singularidad propia de la vida de un ser humano.

A nivel creativo, Saura emplea imágenes de autores desconocidos de forma recurrente en el documental. Paradójicamente, emerge un imaginario no tópico, desde un terreno liminar y desconocido que se aparta de algunos clichés gráficos sobre la guerra.

“Per questo motivo è importante porre l’accento su ogni singola tomba, per articolare una strategia estetica che ci consenta di riconoscere il valore di ogni vita perduta e l’irriducibile unicità di ogni sepultura”

(Salcedo 2012, 17).

En relación con esta obra y este planteamiento de Salcedo, I. Carlos recuerda el pensamiento de G.Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2010), según el cual, en el mundo actual aquellos que tienen mayor visibilidad son los deportistas, las celebridades y los dictadores, y donde los individuos corremos el riesgo de desaparecer (Carlos 2012, 43).

Otra aparente dicotomía que se emplea como estrategia de creación es la sinergia entre unidad y multiplicidad. Como señala T. Costa, tanto en el diseño como en el arte, hay una creciente creación a través de procesos sin objeto, en los que la actuación de un individuo o grupo es correlativa a su creación, y, ello se puede observar concretamente, en el caso del diseño de servicios, por ejemplo, en el caso de The Circle Movement. De este modo, se puede crear una red de módulos en los que se comparten metodologías adaptándolas a las particularidades de cada lugar (Costa, 2012). Concretamente, hay que remarcar a partir de esta experiencia dos nociones básicas:

**“[...]la xarxa no anul·la la identitat dels seus components”
y por otro, “El moviment d’una de les peces provoca la modificació de l’estructura global del sistema i, així mateix, el canvi de rol de qualsevol dels implicats influeix en la significació dels altres i del conjunt”**

(Costa 2012).

¿Cuánto tiempo se tardaba en reescribir un libro prohibido?

¿Cuánto espacio físico pueden llegar a ocupar las páginas y copias de este libro prohibido?

A partir de estas dos preguntas clave que aparecen al principio de la película se introducen los hilos clave que se desarrollan en *Orwell in the Desert*:

- La búsqueda del tiempo
- La búsqueda de espacios
- La búsqueda del tiempo en los espacios

La translación en el espacio y el tiempo de un proceso físico que permite un proceso mental aparece en la película. Por ello, las páginas del libro prohibido están desprovistas de referente en la realidad, y, sólo son mecanografiadas empleando las letras Cc que forman un “espace strié” (Deleuze, Guatari, 1980), una trama que se reitera en todas las hojas que cubrirán un espacio de varios metros en una pared.

La propia estructura de la película en varias partes, como si fuera una serie, tiene este carácter fragmentario.

La alternancia fílmica entre las imágenes de la copia en la máquina de escribir, de las manos escribiendo, mientras se escribe y se busca también en el ordenador, son una metáfora de este giro contemporáneo. Pero, finalmente, todo se reduce a una cuestión de lenguaje. El cine es un lenguaje, próximo al ensayo (Catalá 2014). Este es el formato que elige la directora. Es un punto de vista subjetivo y con una estructura poliédrica de voces. Algo que, ha parecido estar proscrito de un cierto tipo de documental, sobretudo histórico, contemporáneo. Pero la cesura entre el tren de Lumière y la luna de Méliès empieza a resquebrajarse y el arte contemporáneo tiene algo que ver en ello. Instalaciones, fakes... Cada vez más son los proyectos en los que realidad y ficción no son dicotómicas sino cuestiones complejas.

El documental busca a Orwell a través de los espacios. Esto permite que el tiempo no sea una cuestión abstracta sino que adquiera una dimensión física, como ocurre también en la instalación.

Deleuze y Guattari plantean en su obra *Mille Plateaux*, la aparente dicotomía entre "espace lisse" y "espace strié", y llega a afirmar la posibilidad del viaje sin movimiento, esto es, el viaje de la intensidad y el pensamiento:

"Voyager sur place, c'est le nom de toutes les intensités, même si elles se développent aussi en extension. Penser, c'est voyager [...]"

(Deleuze y Guattari 1980, 602).

Orwell in the Desert es también un guión que responde a un viaje, algo ya presente en la tragedia clásica. Ulises viaja y un día podrá volver, que se emplea también como estructura de guión (Aranda 2006). A lo largo del documental, hay un recorrido en el espacio y tiempo que también es un recorrido en el pensamiento, pero no es lineal, recorre distintos tipos de espacios y tiempos.

Como proceso que parte de una experiencia, este documental plantea una dificultad a nivel creativo y es la difícil captación del tiempo. Hanne Darboven también en su obra busca aprehender el tiempo y opta por ejemplo, por repetir sistemáticamente la palabra heute/hoy tachándola día a día, una página tras otra, en un "monótono ejercicio de mismidad" (Avila 2015, 19).

El cine ha jugado y sigue jugando también un papel constitutivo de nuestra memoria visual. Con la era digital sin embargo, se han abierto nuevas vías de interacción con la generación de imágenes que, ahora, parece que cualquier usuario puede compartir incluso con millones de personas.

Pero durante la primera mitad del s.XX:

"El cine se convirtió en el principal medio de la memoria visual"

(Barber 2006)

El cine también ha tenido una relación intensa con el poder, pero también con el contrapoder. Política o revolución ¿qué mostrar? ¿Dónde se cortarán las escenas? ¿Qué ciudad o ciudades serán filmadas? ¿Quién son los protagonistas a emular?

“el cine se utilizó a menudo como medio para retratar y para precipitar la revolución urbana o, por el contrario, para imponer las opresivas estructuras del poder en la ciudad. Al finalizar la II Guerra Mundial, las imágenes filmicas de ciudades de toda Europa destruidas fueron el germen de cómo iba a ser imaginado y formulado el espacio urbano”. (Barber 2006, 8)

Esta doble naturaleza también la ha tenido la fotografía y en una reciente exposición que he visto en el CCCB este mes pasado, sobre *El Fenómeno del Fotolibro*. Gerry Badger considera que existen dos géneros del fotolibro que podrían ser dos caras de la misma moneda: el libro de propaganda y el libro de protesta. Pone sobre la mesa la intencionalidad propagandística que comparten, pero hay una diferencia o incluso una escisión clave:

Existen dos géneros del fotolibro que son, podríamos decir, dos caras de la misma moneda: el libro de propaganda y el libro de protesta. En sentido estricto, sin duda ambos tienen una intencionalidad propagandística, ya que en gran medida están concebidos para convencer y crear opinión. Ahora bien, dicho esto, alguno de estos libros simplemente se dedican a documentar, mientras que otros lo que hacen es denunciar. Esta moneda de dos caras refleja una división política, con el estado a un lado y lo que podría cualificarse como contraestado en el otro, una distinción cabría decir que simplista pero útil. Sin embargo, en esencia esta distinción pone de manifiesto la dicotomía -y a menudo el conflicto- entre aquellos que controlan y dirigen las cosas y aquellos que se sienten excluidos y les gustaría apropiarse de todo o de una parte de este control.

(Badger 2017)

Esta reflexión parte considero, de la comprensión de la naturaleza performativa de las imágenes que alcanza también a la fotografía, como Sontag y Butler han señalado. También sucede en el cine, pero no es exactamente igual, dado que son lenguajes distintos. Austin entiende que el lenguaje puede ser performativo (1955) y el cine es lenguaje.

Si el cine, como hemos visto, ha sido un lenguaje generador de memoria, la cultura digital ha eclosionado la visión desde la dirección y ha generado un sinfín de miradas, pero Barber plantea una lectura interesante de la imagen fotográfica-fílmica y digital. La imagen digital y la fílmica no son sinónimas, sino más bien disincrónicas:

“La compenetración entre la cultura digital y la cultura fílmica estriba en un desajuste fundamental, cuyas contradicciones se manifiestan en cineastas que operan de modo simultáneo, si no ambivalente, con el medio digital. Todas las huellas de imágenes urbanas pasadas y presentes están reunidas en el inagotable depósito de los archivos digitales urbanos, que revelan la fragilidad esencial de las culturas visuales y empresariales”

(Barber 2006, 10).

El documental también puede contener una ficción. Pero en el caso del documental planteado por Saura no es un recurso cinematográfico, ni una ficción narrativa que coadyuve a la trama del documental. Es otra cosa. Es un universo que genera un lenguaje propio, de carácter altamente simbólico, en el cual las imágenes son conexas y generan un efecto dialéctico que permite generar una reflexión sobre la tensión subyacente a lo que se está contando a través de las imágenes, incluso irresueltas.

Hay películas sobre investigaciones penales, históricas, sociales o policíacas. Pero esta es una película sobre la investigación artística. Esta vinculación entre revolución y estética, debe entenderse, como se muestra en esta investigación, como una cesura. El paradigma estético, que nace en el s.XVIII, evoluciona y es en las vanguardias donde podríamos decir que se afianza esta apuesta radical por la autonomía estética de la obra, de modo que ya no debe dar cuentas de ninguna continuidad con el presente ni con una determinada concepción de la moral o la ética, aunque ello conlleve la paradoja de un proceso de estetización (Vilar, Jaques 2015).

Sontag planteaba la capacidad transitiva de las fotografías, puesto que no sólo remiten a imágenes, sino también a afectos (Butler 2015) . Por ello, una fotografía en un periódico también puede ser performativa.

Sin embargo, ante la sobrecarga de imágenes e informaciones, la información está perdiendo parte de este potencial transformador, ¿puede la desaparición física del concepto de información estar vinculada?

La virtualidad de lo que vemos o leemos, permite proporcionar una cada vez mayor lejanía, ante lo que Sontag plantea como el dolor de los demás. Sin embargo, una imagen no puede perder de forma inevitable su poder para conmocionar (Sontag 2010).

Esta capacidad performativa de la información parece aludir a una forma de contar el sufrimiento y lo que acontece, propia de una época moderna. Sin embargo, en la época contemporánea, como señala Sontag:

"La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es qué hacer con las emociones que han despertado, con el saber que se ha comunicado . Si sentimos que no hay nada que "nosotros" podamos hacer- pero ¿quién es ese "nosotros"? - y nada que "ellos" puedan hacer tampoco – y ¿quiénes son "ellos"? - entonces comenzamos a sentirnos aburridos cínicos y apáticos.

Y ser conmovido no es necesariamente mejor. El sentimentalismo es del todo compatible, claramente, con la afición por la brutalidad y por cosas aún peores"

(Sontag 2010, 87, 88)



nº4. Annie Leibovitz, 1993. *Bloody Bicycle*, Sarajevo

Una de las mejores fotografías, y más duras, que existen para mí, es *Bloody Bicycle* (Leibovitz 1993). Leibovitz crea una imagen icono, a partir del fuera de campo, un recurso cinematográfico. Minutos antes, la persona que conducía la bicicleta estuvo ahí. La vio cruzando una de las calles de Sarajevo. Pero en la fotografía sólo queda la bicicleta y el rastro de sangre que deja al caer herida o muerta por un francotirador.

Por eso nos quedamos mudos cuando lo vemos. Esta es también tarea del arte, perturbarnos.

El cine no es sólo *entertainment*, siempre remite a un instante anterior, el de la selección de la imagen.

¿Dónde está el museo de las imágenes no seleccionadas?

¿Qué películas nos mostrarían?

En este sentido, Saura construye desde el fuera de campo, desde la ausencia, Orwell no está físicamente, pero se va construyendo un imaginario a partir de la búsqueda en los trazos y en los espacios vacíos. Hay una investigación artística cuyo objetivo como señala Vilar no es sólo conocer algo que ya sabemos de antemano. Costa también lo explica muy bien en una entrevista, investigar no es esconder algo por la mañana y salir a buscarlo por el bosque, por la tarde, (Costa 2017). Vilar une la investigación artística a la generación de un pensar-disturbio (Vilar 2016).

El objetivo de la investigación artística no es sólo el ámbito del conocer-comunicable, sino del pensar-disturbio (Vilar, 2016). Hay una incomodidad que genera la obra de arte que permite acercarnos a las preguntas desde esta incomodidad, y, por ello, abrir interrogantes que, desde otros lenguajes, no son posibles.

El desarrollo de esta investigación a través de los espacios realiza una apertura en los espacios a través de esta especie de recuperación de las ruinas, de los solares, de los espacios que no existen porque han sido desterrados y que nadie parece recordar, porque alguien ha decidido que carecen de suficiente interés tanto cultural como económico, puesto que no parece que haya muchos souvenirs por vender al respecto.

Didi-Huberman recuerda que en esos espacios que no son lugares es donde puede surgir la creatividad, como en una casa en ruinas (Didi-Huberman, 2001). Rainer Maria Rilke habla de la infancia del arte asociada a una casa medio destruida y en llamas, donde los niños juegan, lanzan gritos y buscan entre los escombros (Didi-Huberman 2001,10).

Gloria Camarero recuerda cómo en los años 60, empieza a aparecer en el cine, una conciencia del espacio. La ciudad de Berlín. Wenders recuerda que los espacios vacíos de Berlín son heridas y apuntalgo que me parece que sintetiza el planteamiento de Saura en *Orwell in the desert*, la ciudad se define mejor en los espacios vacíos que llenos:

“ Berlín es una ciudad muy peculiar porque resultó muy dañada durante la guerra y porque la división de la ciudad continuó esa destrucción. Berlín tiene muchos espacios vacíos. Puedes ver casas flanqueadas por enormes huecos, porque la casa vecina fue destruida y aún no se ha reconstruido. Esos muros desolados se conocen como Brandmauern (“cortafuegos”) y apenas existen en otras ciudades. Esos espacios vacíos parecen heridas, y me gusta la ciudad por sus heridas. Muestran su historia mejor que cualquier libro o documento histórico. Cuando rodé *El cielo sobre Berlín*, me dí cuenta de que buscaba esos espacios vacíos, esa tierra de nadie. Sentía que la ciudad se definía mejor en los espacios vacíos que en los llenos.[...]”

Wim Wenders, “El paisaje urbano”

Gloria Camarero también explica que en los años 60, empieza a tener presencia en el cine lo periférico (Camarero Gómez 2013). En la actualidad, es complejo saber que es periférico en Barcelona.

En una entrevista del documental, Álex Mitrani señala esta paradoja: Sarrià no es Barcelona, pero quizás por eso es Barcelona (Mitrani 2017).

El lugar no es sólo un escenario de la acción, sino que deviene protagonista. Wenders decía en este sentido, en una entrevista:

«Dos cosas me preocupan cuando realizo un film: las relaciones entre los personajes y las imágenes. Quisiera que todo se explicase sólo a través de las imágenes. En consecuencia los lugares adquieren una singular importancia: no sólo son el lugar donde se desarrolla la acción, sino que son partes de la acción misma, le son necesarias en el sentido que la hacen posible o no»

(Wenders, "Paisaje Urbano")

Durante las incautaciones a las que alude el documental realizadas en la zona de Sarrià, se produce un efecto curioso. Esta zona, tradicionalmente vinculada con un centro de poder político y económico, aparece meramente como espacio que es, en realidad, periférico, desde el punto de vista geográfico y objetivo para alguien extranjero como Orwell, que lo contempla inmerso en un proceso revolucionario.

Sin embargo, si preguntáramos a alguien en la actualidad donde sitúa la periferia de Barcelona, y los suburbios, pocas personas creo, la situarían en Sarrià, a pesar de que su distancia en km respecto al centro sea la misma que otras zonas de Barcelona donde no existe el mismo centro de poder.

Trasladar el imaginario orwelliano del centro histórico de Barcelona, es una de las aportaciones de este documental. Pibernat lo señala en un momento de la entrevista (Pibernat 2017).

Periférico puede tener distintos significados. El teclado con el que en la actualidad escribo es un "peripheral" device, desde los años 60. La etimología de la palabra proviene del griego, *peri*, y significa algo como girar alrededor del jardín (peristilo),

o dar vueltas sobre uno mismo y en ese acto de andar sin destino, poder reflexionar: peripatético o, incluso morir: *périr*, en francés, como si la muerte fuera una circunvalación de la vida.

Pero, si bien existía una periferia, el término periférico como adjetivo no empieza a ser usado de forma masiva hasta después del s.XIX (Collins Dictionary 2016). ¿Por qué?

Quizás debido a que no existía una necesidad de nombrar algo sin dotarlo de una identidad propia. Surge un significado poniéndolo en relación con aquello a lo que sí se presupone una entidad propia, el centro. La expansión del centro del mundo, de la humanidad, del continente, de la ciudad, de la calle, de la casa, de la habitación es una escala de una escala de prioridades asociada a la construcción de la modernidad y el desarrollo industrial en els. XIX. Quizás por ello, el término periférico se inaugura con el siglo de la modernidad y el auge del capitalismo.

Sin embargo, en su carácter circunvalador, recupera parte de su significado griego y se configura como un lugar de tránsito, donde justamente, como indica Stavrides, este carácter de umbral tiene una potencialidad:

"La creación y el uso social de los umbrales permite la potencial emergencia de una espacialidad emancipatoria" (Stavrides 2016, 16)

La periferia va a ser también paradójicamente, un lugar de exilio del centro que permite articular un espacio de posibles. Sin embargo, todavía la periferia, a pesar de concebirse desde su potencial emancipatorio, contiene una contraposición constitutiva:

"Sin centro no hay periferia"

(Koolhaas 1997, 9)

Alrededor de las ciudades vivían fuera de las murallas aquellos que no reunían los requisitos para formar parte del núcleo urbano. Los judíos por ejemplo, vivían en las afueras, en la montaña de Montjuich en Barcelona o en Estrasburgo, donde todavía suenan las campanadas a las 10 en la catedral, que recordaban desde la Edad Media que era el momento para los judíos de abandonar la ciudad e irse extra-muros.

La propia constitución de los burgos en las ciudades va a estar asociada al nuevo poder de la burguesía. Pero esta burguesía al desplazar a la nobleza, decide literalmente tomar el centro del poder que coincide con un centro espacial antes noble: los palacios, la Grande-Place o la Bastilla.

Extramuros ya no viven los burgueses sino que, poco a poco, hay una nueva colectividad que vivirá en los alrededores de las ciudades: los obreros. Pero aunque caigan las murallas y las ciudades se expandan, se expanden alrededor de un centro, uniéndose antiguos pueblos con el núcleo del poder -Eixample- o, radialmente, en el París de Haussmann. Ya no hay una división vertical espacial en forma de muralla entre centro y no-centro, porque las divisiones espaciales deberán ser distintas y servir a las nuevas necesidades creadas.

En las grandes urbes europeas, y me centraré en Barcelona, por tener un conocimiento más directo de ella, hay una nueva dimensión que Koolhaas pone de relieve: la verticalidad desplaza a la horizontalidad (Koolhaas, 1997).

Si el cine es parte de nuestra memoria visual, no está exento de esta construcción de un imaginario desde el centro, y, esto también ocurre en películas sobre Barcelona. José María Caparrós ha realizado una buena investigación sobre la evolución del imaginario fílmico en la ciudad. Me gusta recordar que las primeras películas que se rodaron en Barcelona no fueron en el centro de la ciudad. Caparrós Lera recuerda que fue en Sants:

"En los albores del cine mudo, se rodaron los primeros filmes documentales que tenían a Barcelona como protagonista: Salida de los trabajadores de la fábrica "La España industrial" y Salida del público de la iglesia parroquial de Santa María de Sants, realizados por Fructuós Gelabert y datados en 1897. Estas películas de 20 metros, seguían la tradición iniciada en Francia por los hermanos Lumière y posteriormente, por el pionero aragonés Eduardo Gimeno".

(Caparrós Lera 2013)

La primera película argumental data de 1899 y se sitúa en un espacio más burgués: *Riña en un café*, de 20 minutos de duración es filmada por Segundo de Chomón, en 1899 (Caparrós Lera, 2013).

En *La mirada de Ulises* de Angelopolous el protagonista vuelve a su Grecia natal, desde el exilio para buscar las tres bobinas perdidas de la primera filmación de cine en Grecia. Pero han desaparecido. Esa es su Ítaca.

Hay un vacío original constitutivo.

Durante la Semana Trágica en Barcelona, hubo una filmación de dos documentales que se han perdido: Josep Gaspar rodó en directo un documental llamado "Los sucesos de Barcelona (La semana Tràgica de Barcelona)", y los hermanos Baños filmaron también "Setmana Tràgica (Esdeveniments a Barcelona) (Caparrós Lera 2013).

Sí que tenemos imágenes de la guerra, pero después hay un silencio largo.

Quizás la película más conocida en tiempos de la guerra civil es *Sierra de Teruel*, de André Malraux (Malraux 1938). A mí, he de confesar, que cuando la ví me sucedió eso que sucede siempre en el cine, las expectativas son tan altas que uno acaba defraudado.

Hubo otras películas que ahora, después de ver el documental *Orwell in the Desert* me gustaría haber visto. Especialmente, hay un reportaje realizado para la Oficina de Prensa y Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, rodado en 1938, que se llama "La República protege a los niños" y del cual la Filmoteca tiene una copia (Caparrós Lera 2013, 53).

El cine también fue instrumento del franquismo. La primera película sobre Barcelona es coetánea a la llegada de las tropas a la ciudad y se llama "La liberación de Barcelona", fue filmada a finales de enero de 1939 (Caparrós Lera, 54).

Que el cine no es neutro y que movía a las masas fue algo que tuvieron muy presente durante toda la posguerra posterior a la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos. La caza de brujas alcanzó a Hollywood y parece ser que incluso Walt Disney tuvo algún episodio de colaboración (Cousins, 2011-2014).

De un modo especular, la *Semana Trágica* es la película del postfranquismo que muestra ese conflicto original entre la burguesía y las clases obreras en Barcelona.

Orwell in the Desert aborda un conflicto social latente a través de una memoria del espacio, que, en última instancia permite reflexionar sobre la configuración de los núcleos de poder, pero no se trata sólo de poder político, sino de poder cultural.

¿Quién y por qué se determina dónde se sitúan los grandes hechos a recordar y mostrar a las masas?

Orwell es consciente de la necesidad de ofrecer un relato, a partir de una crónica del testigo. Por escribe *Homage to Catalonia*.

Saura realiza una búsqueda sobre los lugares de esta crónica y bucea en solares y heridas.

No se trata de tener un decorado urbano en el cine, sino desde el cine, explorar e investigar sobre los intersticios de creación y recreación de lo urbano. El tiempo se contiene en los lugares, es una experiencia física, y, por ello, se puede cuestionar o reflexionar sobre la memoria y huir no del recuerdo, sino del souvenir.





n°5

Relación de imágenes

Imagen 1.
Nuria Saura. 2017.
Interior Cinema Alhambra
Fotograma

Imagen 2.a, 2.b.
Autor desconocido. 19 julio 1936
Sant Vicenç de Sarrià, campana lanzada por milicianos anarquistas
el 19 de Julio
Arxiu Municipal de Sarrià

Imagen 3.
Faustino Vicente Lorenzo. 1925. Portbou.
Tarjeta Postal
Portbou.Vista parcial fantástica

Imagen 4.
Annie Leibovitz. 1993. *Bloody Bicycle*. Sarajevo

Imagen 5.
Nuria Saura. 2017.
Cartelera Cinema Alhambra
Fotografía

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2011, "¿Qué es lo contemporáneo?", Desnudez, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora.

Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2013. 1ª ed. 1951.

Austin, John L. 1998. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós Ediciones.

Avila, Maria Jesús. 2015 "Y el tiempo se hizo" en: ...Y el tiempo se hizo... 25 abril 2015-31 de enero 2016. ...And there was time, 25 april 2015-31 January 2016. Cáceres, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear

Ayuso, Silvia. "París rinde homenaje a Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen", El País, 18 de junio 2017

Badiou, Alain. 2013. "Las condiciones del arte contemporáneo". brumaria-net, 284

Badgerm, Gerry. 2017. "Libros de propaganda versus libros de protesta". En: A.A. V.V. *Fenómeno Fotolibro*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Fotocolección, Editorial RM

Barber, Stephen. 2006. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili

Butler, Judith. 2015. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós: Barcelona

Borja-Villel, Manuel. 2010, "La (in)utilidad del arte contemporáneo". *Carta*. Primavera-Verano, 2014. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia", Trad. de Brotons Muñoz, Alfredo en *Obras*, I, 2, pp. 303-318). Madrid: Abada, 2008. 1ª ed. 1942.

Beck, Ulrich. 2002. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Trad. Navarro, Jorge; Jiménez, Daniel, Borrás, Rosa. *Barcelona: Paidós, 2002*.

Boym, Svetlana. 2015. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros. 1ª ed. 2001.

Camarero Gómez, Gloria. 2013. "Escenarios para el reencuentro" A.A.V.V. *Ciudades europeas en el cine*, Madrid: Akal.

Caparrós Lera, José María. 2013. "Barcelona, escenario y protagonista de películas". En: Camarero Gómez, Gloria. 2013. "Escenarios para el reencuentro" A.A.V.V. *Ciudades europeas en el cine*, Madrid: Akal. 47-65

Carlos, Isabel. 2012. "Doppia Vulnerabilità". En Doris Salcedo. 2012. *Plegaria Muda*, Milano: Electa

Cartier-Bresson, Henri. 2011. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.

Casasse, A. *International law*. Oxford, Oxford University Press, 2005

Català, Josep Maria. 2005. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions.

Català, Josep Maria. 2014. *Estética del ensayo. La forma ensayo de Montaigne a Godard*. Universitat de València: Publicacions de la Universitat de València.

Costa, Tània. 2012. "Art i disseny. Processos sense objecte". *Revista Situaciones* nº5, octubre, Escola d'història de l'art de Barcelona

De la Cruz, San Juan. *Subida al Monte Carmelo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: 1980. *Mille plateaux*, Paris: Les éditions de minuit

Didi-Huberman, Georges. 2001. *G. Génie du Non Lieu*, Paris: Les éditions de Minuit

Didi- Huberman. 2015. *Passés cités par JLG. (Pasados citados por Jean-Luc Godard*. trad. Manrique, Mariel, Marturet, Hernán. Madrid: Shangrila, 2017, 1ªed.).

Duran i Sanpere, Agustí. "Els arxius documentals de Catalunya durant la guerra dels anys 1936-1939". En: *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*. Barcelona: Curial, 1975, vol. 3.

Duran i Sanpere, Agustí. 1938.

Fragment de la conferència oferta per Agustí Duran i Sanpere al VIII Congrés de Ciències Històriques celebrat a Zuric el mes d'agost del 1938, pàgs. 4-5. Cervera: Arxiu Agustí Duran i Sanpere. Patronat Municipal Duran i Sanpere

Eisenstein, Sergei. 1929. En: Shattuck, Roger. 1964. "Proust's binoculars", extracto de: "Proust's Binoculars: A Study of memory, Time and Recognition in À la recherche du temps perdu. 1964. London: Chatto&Windus , 41-63. En: Farr, Ian. 2012. *Memory*. London: MIT Press, Whitechapel Gallery.

Farr, Ian (Ed.). 2012. *Memory*. London: MIT Press, Whitechapel Gallery.

- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Foster, Hal. 2010. "Contemporary extracts". *e-flux journal*. enero 2010.
- Foucault, Michel. 1982 "El sujeto y el poder" en: Dreyfus, Hubert y Rabinow, Paul. 2001. *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, Michel. 2008. *Le gouvernement de soi et des autres*, Lonrai: Gallimard, Le Seuil.
- Freund, G. 2015. *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili. 2015, 1ª ed. 1974.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York, Toronto: The Free Press.
- García López, Sonia, Gómez Vaquero, Laura (Ed.). *Piedra, Papel, Tijera. El collage en el cine documental*, Madrid: Ochoymedio, Libros de Cine.
- García Gómez, Francisco, Pavés M. Gonzalo (Coords). 2014. *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard
- Godard, Jean-Luc. 1996. *JLG/JLG. Autoportrait de décembre. Phrases*. Paris: P.O.L. 21,77.
- Groys, Boris. 2009. "La topología del arte contemporáneo". *Esfera Pública*. Textos LIPAC-ROJAS-UBA. 2009
- Goodman, Nelson. 1990. *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, La Balsa de La Medusa.
- Groys, Boris. 2000. *Under suspicion. A phenomenology of media*, New York: Columbia University Press. Translated by Carsten Strathausen.
- Horn, Roni. 2004. "Roni Horn" En: Krief, Jean-Pierre (Dir.) *Contacts*. 3, 130 m.
- Joo, Hyung-Min, 2004. "Voices of Freedom: Samizdat", *Europe-Asia Studies*, Vol.56, No.4 Junio
- Karavan, Dani. 1994. *Pasajes*. Memorial Walter Benjamin, Portbou
- Keeble, Richard L. 2015. "Homage to literary journalism", *Orwellsocietyblog.wordpress.com*, 24 de noviembre.
<https://orwellsocietyblog.wordpress.com/2015/11/24/homage-to-literary-journalism-in-homage/>
- Primo Levi, 1958, *Si esto es un hombre*, trad. Gómez Bedate, Pilar, Barcelona: Muchnick Editores. 2002. 2ª ed. 1ª ed. 1958.

- Klein, Julian. 2010. "What is artistic research?" Gegenworte 23, Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- Koolhaas, Rem. 2008. *La ciudad genérica*, GG Minima, Barcelona: 2008 (1ª ed. 1997)
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. 2015. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Michals, Duane. 1975. "A failed attempt to photograph reality" En: Cristofovici, Anca. *Touching surfaces: photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.
- Minguet, Joan. 2013. "Cinema i revolta, o les causes d'una impossibilitat". *Quadern*, febrer-març.
- Michaud, Yves. 2007. *El arte en estado gaseoso, Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica
- Mitrani, Alex. 2013. "Del manifest negre al doble blanc. La temptació de la tabula rasa a l'art català de postguerra", *Quadern de les Idees, les arts i les lletres, Fundació Ars*, 12.
- Nietzsche, Friedrich. 1847. *Consideraciones intempestivas*
- Palumbo, Annalisa. 2015. "Un búnker en la residencia del doctor Andreu", *El Periódico*, 15 enero.
- Platón. *La República o el Estado*, trad. Miguel Candel. Madrid: Espasa, 1999. 13ª edición.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander: Shangri-la, 2014.
- Reverte, Javier. 2017. "La corta y apasionante vida del brigadista y poeta John Cornford, biznieto de Darwin", *El País*, 15 de mayo.
- Shattuck, Roger. 1964. "Proust's binoculars", extracto de: "Proust's Binoculars: A Study of memory, Time and Recognition in À la recherche du temps perdu. 1964. London: Chatto&Windus , 41-63. En: Farr, Ian. 2012. *Memory*. London: MIT Press, Whitechapel Gallery.
- Smith, Stan. 2008. "Hard as the metal of my gun: John Cornford's Spain", *Journal of English Studies*, Volume 5-6, 2005-2008, 357-373.
- Sontag, Susan. 2011. *Ante el dolor de los demás*, Barcelona. Random House Mondadori. 2011, 1ª ed. 1973.
- Sontag, Susan. 1977. *On photography*. London. Penguin Books. (*Sobre la fotografía*. Trad. Giardini, Carlos. Reimpresión. Barcelona: Random House Mondadori. 2010)

Sontag, Susan. 1977. *On photography*. London. Penguin Books. (*Sobre la fotografía*. Trad. Giardini, Carlos. Reimpresión. Barcelona: Random House Mondadori. 2010)

Stravides, Stavros. 2016. *Hacia la ciudad de umbrales*, trad. Abásolo Pozas, Olga. Akal, 2016. 1a ed. 2010. Madrid: Fundación Mapfre

Torreiro, Casimiro, Cerdán, Josetxo (eds.) 2005. *Documental y Vanguardia*. Madrid: Catedra

Viganò, Enrica. 2017. "Llibertat d'Expressió". En: Fundación Mapfre, Duane Michals,

Wenders, Wim. "El Espacio urbano" Cuatro cuadernos. Apuntes de Arquitectura y Patrimonio

nº9

CONTINENTAL NOTEBOOKS



Guión Orwell in the desert

Logline

Storyline

Sinopsis

Personajes

Escaleta

Entrevistas realizadas

Nuria Saura

Nuria Saura
Trabajo Final
Máster de Investigación en Arte y Diseño
2015, 2017
EINA-UAB
Dir. T.Costa, O. Pibernat
Barcelona, 1 septiembre 2017



Torre de Sarrià. (Barcelona)
Propiedad de los Exmos Señores
Marqueses de Sentmenat y de
Ciudadilla, Conde de Munter.

Postal. Torre de Sarrià
Antigua casa del Marqués de Sentmenat
Actual edificio de Eina
Autor: L. Roisin (1844-1943)
(Sin circular)

GUIÓN ORWELL IN THE DESERT

Logline	263
Storyline	263
Sinopsis	264
Personajes	270
Protagonistas sociales	272
Escaleta	273
Entrevistas realizadas	274





in
the
Desert

LOGLINE

Una investigadora de Eina realiza una investigación artística sobre Orwell en Barcelona que la lleva a indagar sobre el pasado del edificio de Can Sentmenat y los límites entre la realidad, la veracidad y la ficción.

STORYLINE

George Orwell vino a Barcelona en enero de 1937 y tuvo que huir después de los hechos de Mayo de 1937, tras la ilegalización del POUM. Una investigadora de Eina realiza una búsqueda sobre los lugares en los que estuvo y su situación actual en Barcelona. Esta investigación le lleva a una hipótesis extraña ¿estuvo Orwell en Eina?

Los archivos consultados conducen a un final inesperado sobre el edificio en el que se encuentra Eina. Emerge un dilema sobre cómo mostrar los resultados de una investigación artística cuando pueden no ser los esperados. Finalmente, la veracidad de la investigación es el criterio a seguir para evitar la post-verdad y engaño del público. Paradójicamente, la ficción podría ser un medio para conocer la verdad y sus límites.

SINOPSIS

La película empieza con dos adolescentes que se hacen un selfie junto a la placa del lugar en el que se tomó la primera fotografía en Barcelona. Después inician una carrera en la playa. Esta carrera aparecerá de forma recurrente en la película proyectada en la fachada del edificio de Eina.

En 2016, una investigadora que estudia en Eina, llamada N. empieza a realizar un proyecto de investigación artística sobre el Samizdat o copia de libros prohibidos en la Unión Soviética. Decide copiar un libro prohibido con una máquina de escribir para ver cuánto tiempo y espacio ocupa. Este libro prohibido es 1984.

A raíz de este proyecto, la investigadora empieza a indagar sobre Orwell y su estancia en Barcelona durante la Guerra Civil. Los datos que encuentra le resultan cada vez más interesantes y decide hacer una investigación sobre el pasado oculto de los lugares Orwell.

Orwell vino a Barcelona en diciembre de 1936. Se alojó en el Hotel Continental. Participó en la Guerra Civil hasta que tiene que huir en 1937 después de los "Fets de Maig". Lucha en el Frente de Aragón en la Brigada Lenin como voluntario internacional del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista).

Tras ser herido en el frente, vuelve a Barcelona, y es curado en el Sanatorio Maurín, situado en Sarrià, a menos de un km, del Centro Universitario de Arte y Diseño Eina, donde estudia N. . Durante los hechos de mayo de 1937, su mujer se aloja en el Hotel Continental y él lucha con el POUM en las Ramblas, yendo a la sede del Hotel Falcón, y, controlando desde la azotea del teatro Poliorama los guardias de asalto situados en el Café Moka.

Después de los Fets de Maig de 1937, El POUM es disuelto por el partido comunista y los milicianos son juzgados o encarcelados. Andreu Nin, líder del POUM, es detenido en el Comité Ejecutivo situado en el actual Hotel Rivoli, y jamás se sabrá su paradero. Investigaciones posteriores implican de forma definitiva al Partido Comunista y el control stalinista. Orwell debe huir, cruzando la frontera de Francia en Portbou, para no ser detenido y juzgado por haber luchado con el POUM.

Esta investigadora, mientras indaga sobre los lugares Orwell, descubre que estuvo alojado en el Sanatorio Maurín. El Sanatorio Maurín, está situado a menos de un km del Centro de Arte y Diseño en el que estudia: EINA.

La investigadora investiga sobre el Sanatorio Maurín y lee que fue incautado por el POUM para ser destinado a hospital de milicianos del POUM, tras ser confiscado a un miembro de la alta burguesía.

Cuando va andando hasta la escuela Eina desde el Sanatorio Maurín, se pregunta por el pasado del edificio de Eina, dado que era un edificio de la nobleza perteneciente a un marqués de la alta nobleza: el Marqués de Sentmenat o Castellldosrius. Decide investigar sobre el pasado del edificio porque tiene una hipótesis que no sabe si puede ser corroborada:

¿Estuvo Orwell en Eina?

¿Qué ocurrió en la antigua casa del Marqués de Sentmenat durante la Guerra Civil?

Esta pregunta empieza a obsesionarle. Por las noches y cuando tiene momentos libres, busca en todo tipo de archivos nacionales y extranjeros datos sobre el edificio de Eina y datos sobre Orwell. Esta búsqueda tiene incluso secuelas en su vida personal, puesto que en ocasiones se abstrae de la realidad debido a la investigación, y en su salud, ya que incluso se lesiona la muñeca de tanto rato buscando en el ordenador y tiene miedo que acabe repercutiendo de forma negativa en su trabajo.

Los primeros documentos que encuentra sobre el edificio de Can Sentmenat en el Arxiu Nacional de Catalunya revelan una primera versión de la historia sobre el edificio. Estos documentos son relativos al Archivo del Marqués de Sentmenat.

Durante la Guerra Civil, la Generalitat de Catalunya, concretamente, Duran i Sanpere, ideó un plan para salvar los principales archivos de Catalunya de la destrucción en los saqueos y los bombardeos. El archivo del Marqués de Sentmenat (64 metros de estanterías según los documentos), es uno de ellos.

En los documentos encontrados sobre el archivo de Castellldosrius aparece una crónica de los días y las personas responsables de la incautación del archivo de Can Sentmenat. Este archivo se integra en el plan de salvamento, y, posteriormente, los archivos son trasladados a edificios del centro como la Casa del Ardíaca, o el Monasterio de Pedralbes, pero algunos de ellos, incluso son catalogados en cajas construidas expresamente para esta operación y desplazados hasta Viladrau, donde son escondidos en casas para evitar su destrucción.

La búsqueda del archivo, el salvamento del archivo y la catalogación en cajas son parte de esta investigación sobre el archivo e investigación, actúan como una metareflexión sobre el archivo y el documento. Casi es una metáfora.

La investigadora lee Homenaje a Catalunya y anota los lugares en los que transcurre la acción. Luego, va con su cámara a esos lugares y los filma, como si tomara notas, imaginándose que hace una película sobre esta historia. Sin embargo, sus conocimientos técnicos iniciales hacen que los resultados cinematográficos no sean siempre los esperados.

Decide hacer un documental sobre esta investigación relativa a George Orwell, articulado en torno a tres tramas.

La investigadora continúa su búsqueda. Como si fuera el Capitán Ahab, quiere conseguir saber qué ocurrió en el edificio de Eina y saber si Orwell estuvo ahí. Descarga fotos y más fotos, y registros de documentos históricos en el ordenador. Cuando ya decide que casi no puede obtener más, y que esta investigación puede acabar repercutiendo de forma negativa en su vida profesional, relee los documentos y cree que Can Sentmenat fue incautado por el POUM, el mismo partido que Orwell. Pero luego esta opción inicial será desmentida.

Entonces se le ocurre que tiene que encontrar los documentos de las incautaciones de la casa, y que debe buscar en más archivos o, incluso, vencer su timidez e ir físicamente a estos archivos a buscar documentos históricos.

Además de buscar en archivos históricos, también busca en noticias de periódicos.

Encuentra en la hemeroteca de La Vanguardia una breve noticia que habla del Refugio Madrid, situado en el Paseo del Desierto nº 82. Empieza a indagar sobre los refugios en Barcelona y descubre en un libro que hay otro documento que habla de la construcción de un refugio antiaéreo en esa zona.

Sin embargo, el tipo de refugio es distinto, el refugio Madrid, sería un lugar de refugio para evacuados de la zona de Madrid, probablemente, quizás niños. El otro refugio sí que es un refugio antiaéreo que quizás duerme en algún lugar cercano debajo de Eina.

La calle y zona en la que se encuentra el edificio de Eina era conocida como el Desierto de Sarrià. Ahí terminaba la Barcelona burguesa y noble y empezaba la naturaleza, o la nada mística.

La investigadora decide ir al Arxiu Municipal Contemporani y preguntar sobre la documentación relativa al Paseo del Desierto o Desierto de Sarrià. Una vez allí, los documentos se refieren al asilo del Desierto de Sarrià situado a escasos metros de Eina, pero no hay información relativo al edificio de Can Sentmenat. Pero al decir que busca información sobre un posible refugio antiaéreo, le permiten consultar toda la documentación que tienen sobre la Junta de Defensa Pasiva de Barcelona:

El mapa de Barcelona en 1936-1939, está dividido en 20 sobres. En cada sobre hay un trozo de mapa. En cada trozo de mapa están marcados los refugios antiaéreos. Es una documentación original. La investigadora mira de forma metódica y en orden, todos los sobres, pero cuando llega al sobre que corresponde al Distrito 3, y que contiene el mapa de la zona de Eina, falta el trozo de mapa correspondiente al edificio.

Frustrada, decide acudir a buscar en otros archivos pero, a veces, duda del sentido de su propia investigación.

Una noche, descubre en un blog que en el Arxiu Municipal de Sarrià hay una fotografía de una campana que cae del campanario lanzada por los anarquistas y decide escogerla como icono de la investigación. Benjamin escribió que en la revolución de 1848 se disparaba a los relojes. Cuando comparte este descubrimiento con sus compañeros de clase, en una situación un tanto tensa, no creen que esta fotografía sea real sino un montaje. Empieza a preguntarse al respecto y, decide acudir al Arxiu Municipal de Sarrià para verificar los datos sobre esta fotografía y ver si descubre más información sobre Can Sentmenat.

En el Arxiu Municipal de Sarrià, corrobora que la escuela de Sarrià que fotografió Capa en 1938, cercana al edificio de Eina, está en la actualidad destruida. No es la actual escuela Dolors Monserdà, sino la antigua. Sin embargo, en el padrón de habitantes hay información sobre los habitantes del Paseo de Sarrià 84, no 84, no 82, donde pudo estar el Refugio Madrid. Verifica que en la actualidad, el número 82 corresponde a un solar al lado de Eina. Ese vacío espacial y en los datos, le muestra las dificultades de construir una verdad y empieza a pensar que quizás la verdad esté en la propia construcción de la verdad, es decir, en la veracidad.

Acude, por último, al Arxiu Històric de la Ciutat, para consultar en el Fondo oral Ronald Fraser, una entrevista con el Marqués de Castellanos y también el dirigente del POUM, Wilebaldo Solano, pero no aportan muchos datos relevantes. Sólo una presencia de Orwell en una barricada en el cruce Paseo de Gracia con Diagonal. También el exilio del Marqués y las horas pasadas en el cine para no ser descubierto. Cada vez hay menos datos posibles y más perspectivas sobre unos mismos hechos. Un relato poliédrico.

Sin embargo, una noche, decide volver a buscar en los catálogos para ver si encuentra algunos documentos sobre incautaciones de las casas en Barcelona. Piensa que no ha utilizado la palabra clave adecuada. Ahora tiene una nueva palabra clave: *Comité d’apropiacions*.

Esta vez busca en el archivo digital del archivo situado en Salamanca: Centro Documental de la Memoria Histórica. Allí encuentra los fondos documentales sobre las incautaciones hechas en Barcelona, ordenados según quién hizo estas incautaciones.

Consulta cientos de documentos y, de repente, en uno de ellos, emerge un documento relativo al edificio situado en el Paseo de Santa Eulalia, nº 18. Esta dirección coincide con la dirección del documento de incautación del archivo del Marqués de Sentmenat, encontrado en el Arxiu Nacional de Catalunya y es la dirección del edificio de Eina, antigua residencia del

Marqués de Sentmenat. Este último documento muestra una solicitud de incautación del *Comissariat d’Educació Física i Esports* para que la casa de Eina sea destinada a *Escola d’Escoltisme* y “*lloc de repos d’esportius*”.

No es un final esperado y tampoco arroja más luz sobre si Orwell pudo estar ahí, pero muestra los límites del tiempo, la investigación y la historia. Aboca también a una verdad incierta, es una *tekmeria*, una historia de los rastros, más que una historia de los hechos.

Sin embargo, tiene que acudir todavía a visitar el Arxiu Nacional de Catalunya, pero lo deja, en el aire, por el momento. Ante estos nuevos datos, la investigadora no sabe cómo terminar su documental, pero finalmente, se inclina por mostrarlo tal cual, dejando por un lado, este final abierto, que muestra los límites de la verdad, y la veracidad como criterio en la investigación, para no caer en la post-verdad, o construcción o creencia en una verdad alternativa porque resulta más acorde con nuestra opinión previa o prefijada. La palabra post-verdad es el neologismo del año 2016. Por otro lado, decide fijar como protagonistas de las entrevistas a personas del ámbito de Eina, profesores actuales o pasados, estudiantes o ex estudiantes, personal de administración, para que expresen su opinión o ficción sobre si Orwell estuvo en Eina.

La trama de la investigación se intercala con una breve trama sobre el libro de George Orwell 1984, dado que es la obra en la que se realiza una distopia sobre la alteración de la verdad desde el poder. Esta trama está articulada a partir de una chica que sube a un tren antiguo. Una vez sentada en él, encuentra palabras en el libro 1984, con las que forjar nuevas frases. En otra escena, aparece ella recortando un ejemplar de homenaje a Catalunya. Esta imagen que aparece a lo largo de la película, enlazará con la huida de Orwell en tren a Francia, a través de Portbou. Portbou aparece como una frontera entre dos países, presente y pasado y entre la vida y la muerte.

Orwell puede huir y salvar la vida, pero muchos milicianos del Poum no. Lo que ha vivido tras los Fets de Maig, y la construcción de una verdad oficial desde el poder que no se corresponde con los hechos, lo marcan profundamente.

Por ello, 1984 es una distopía, pero probablemente parte de lo vivido en 1937, es la antesala de esta distopia.

Otros, como Benjamin, no pueden huir. La Guerra Civil es también la antesala de la segunda guerra mundial y, Portbou es un túnel sin salida.

Estas imágenes del tren, se alternan con Portbou, y, también, con el mar visto a través del memorial a Walter Benjamin hecho por Karavan.

El documental termina con esta imagen.

PERSONAJES

George Orwell

Escritor, tenaz, busca la verdad y es capaz de luchar por lo que cree, gran dosis de ironía y de autoironía, distancia crítica con su tiempo/contemporáneo en el sentido de Agamben.

Amante de la naturaleza, quiere a su mujer Eileen, y a su hijo, incluso cuando le sugieren que lo devuelva, tras la muerte de su mujer, se niega.

Problemas de salud, pero a pesar de la tuberculosis, es capaz de escribir en la Isla del Jura, 1984.

Personalidad incómoda, muestra lo que no debe ser visto. Defiende la libertad de expresión y la libertad de pensamiento. Carácter revolucionario, independiente y antiautoritario, crítico con el estalinismo y la implantación de una verdad única al modo totalitario.

Capaz de escribir una realidad que interesa como una ficción: Homenaje a Cataluña, y una ficción que interesa como una realidad: 1984. Ambas creo que tienen un origen común, lo vivido en Barcelona en 1937.

Imaginativo, narrador, capaz de crear mundos.

N.

Su rol es el de narradora. Es una nvestigadora que estudia en un Centro Universitario de Arte y Diseño, Eina. Vive una realidad compleja. Tiene un trabajo como profesora e investigadora académica/ realidad exterior y un mundo imaginario/realidad interior. Su pasión por investigar y conocer se desarrolla en los dos ámbitos. Sin embargo, la investigación artística arroja y genera más interrogantes e incluso, perturbaciones, es como una hiedra, que se expande. Carácter impulsivo, tenaz, analítico y creativo, pero no muy práctico. Idealista, con tendencia a la decepción, tras generarse altas expectativas que luego no suelen cumplirse. Irónica, sin miedo a hablar en público, pero reservada sobre su vida privada. La investigación conlleva a veces un cierto aislamiento de la realidad, que la abstrae de los demás, pero también le confiere una distancia crítica. Tras estas investigaciones sin embargo, su mirada sobre la ciudad cambia, A menudo tiene dudas y dilemas que no sabe cómo resolver.

Chica del tren antiguo

Enigmática, introvertida, silenciosa, apariencia fría pero que a la vez transmite intensidad de emociones, analítica, curiosa, seca al hablar. El rostro es muy expresivo a pesar de que casi no hable.

Villano. Big Brother latente

Antagonista de los protagonistas. Quiere implantar una verdad al mundo: la suya, para obtener más poder y dominar el mundo.
Es una ausencia indirecta que se evoca, a partir de otros medios, no hay una aparición directa en la obra.

Robert Capa

Es el otro cronista de la historia, que vive o narra otro relato sobre la Guerra civil distinto al de Orwell, pero ambos son testigos del conflicto. Capa nos deja rastros, tekmeria, en forma de imágenes. Orwell, palabras. Sin embargo, ambos coinciden en espacios cercanos a Eina, en un radio de menos de un km. Nómada.

PROTAGONISTAS SOCIALES

A. ENTREVISTAS ÁMBITO EINA: INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

En el documental, los protagonistas son denominados también protagonistas sociales (Puccini 2015). En este caso, en el que se indaga en la construcción de la verdad y la ficción. La entrevista no busca obtener una verdad, casi imposible, sobre los hechos, sino una visión o, incluso una ficción. Por ello, busca mostrar, por un lado los límites de la propia entrevista y, por otro, utilizar la entrevista, descontextualizándola del medio periodístico para convertirla en un instrumento creativo. Se plantea realizar una sesión continua de entrevistas a personas del colectivo Eina y plantearles si es posible, una pregunta: ¿Crees que Orwell estuvo en Eina?

Cada persona puede contar su propia historia o ficción al respecto. En este caso, se estaría realizando un acto de libertad de expresión o de libertad de creación artística, no de libertad de información.

¿La ficción puede ser un medio de conocimiento? Esta es otra de las preguntas a plantear.

Este tipo de entrevistas, es algo controvertido en el periodismo actual, pero también lo pone contra las cuerdas y muestra sus límites.

Con este gesto, lo inscribo en la investigación artística que puede arrojar otro tipo de verdad, y, a través de la ficción se pueden vehicular otro tipo de disrupciones. Sin embargo, sí que se busca una veracidad en las entrevistas, y una libertad de opinión. Pero se incide en los límites, para huir de la postverdad y las noticias falsas.

La ficción no es lo mismo que la mentira.

Estas entrevistas serían filmadas y actuarían como capsulas independientes y, como un registro de tiempo, tekmeria, de lo que pensamos y creamos en un momento dado, alrededor de la búsqueda de George Orwell.

Se plantea la posibilidad de una instalación posterior para poder ver las entrevistas completas.

B. ENTREVISTAS INFORMATIVAS

Otro tipo de entrevistas serían las entrevistas informativas, en las cuales no se busca que la persona entrevistada haga una entrevista de creación, sino de información. No tengo todavía decidido si voy a realizar o incluir estas entrevistas.

Estas posibles entrevistas serían para la obtención de información sobre algunos de los aspectos controvertidos del Documental, para obtener una visión al respecto, y, reforzar esta visión poliédrica

(Estas entrevistas han sido finalmente desechadas. En la propuesta de documental que se ha realizado se ha optado por generar un tipo de entrevista de creación vinculándola a un ámbito concreto, el de la investigación en arte y diseño, para ofrecer una visión inesperada y desconocida sobre Orwell).

EXPERTO/A ORWELL: Entrevistar a experto en Orwell u *Homenaje a Catalunya* para aportar datos sobre Orwell y su estancia durante la Guerra Civil.

AVIA SARRIÀ: Información sobre Can Sentmenat o, concretamente, también entrevistar a la niña que aparece en la foto de Capa en la Escola Dolors Monserdà.

EXPERTO HISTORIA SARRIÀ: Información sobre Sarrià Guerra Civil,

EXPERTO/A ARCHIVO: Información sobre el archivo Castelladosrius y la operación de salvación de

EXPERTO/A ARCHIVO: Información sobre el documento como material de archivo.

PERSONA CON INFORMACIÓN SOBRE SANATORIO MAURÍN

PERSONA DEL POUM. Información sobre el POUM.

PERSONA DEL MUNDO DEL CINE: Cine/tiempo/verdad.

ESCALETA DE GUIÓN PARA EL DOCUMENTAL: ORWELL IN THE DESERT FEBRERO 2017

ESCENA 1. Plaza de Pau Vila. Atardecer.

Dos adolescentes se hacen un selfie delante de la placa en la que se indica que allí fue tomada la primera fotografía en la ciudad de Barcelona. Plaza Pau Vila

ESCENA 2. Plaza Pau Vila, Zona Hotel Vela. Puerto viejo. Atardecer.

Estas adolescentes, que son atletas, corren por la playa. Luego esa imagen contrasta con las antiguas estaciones del puerto tapadas.

ESCENA 3. Puerto. Anochecer.

Imagen del reloj del puerto

ESCENA 4. Interior piso.

Una investigadora escribe en una máquina de escribir en una habitación, pero sólo utiliza la letra C. Tiene en la mesa el libro 1984, que está copiando.

ESCENA 5. EINA. Mañana.

Travelling entrando en el edificio de Eina, de esta investigadora.

ESCENA 6. Exterior Eina. Terraza Bar. mañana.

Diálogo con un compañero/a de clase de Máster de Eina, sobre el TFM que va a hacer ¿cómo lo llevas? Explica que empezó haciendo un trabajo sobre el samizdat y la copia de un libro prohibido, pero que ha empezado a desarrollar más una investigación sobre Orwell y ahora está haciendo un documental.

ESCENA 7. Interior piso investigadora. Estudio.

La cámara recorre la habitación del estudio y se centra en el ordenador en el cual hay la imagen de Orwell. Sonido de capturas de pantalla. Imagen escribiendo a ordenador buscando en Google sobre Orwell.

ESCENA 8. Interior piso. Tarde.

Imagen de M., joven actriz estudiando el texto para el monólogo con fragmentos de Homenaje a Catalunya de Orwell, fragmento que hace referencia al sanatorio Maurín.

ESCENA 9. Salida ferrocarrils. Mañana.

Baja en los ferrocarrils de Sarrià. Imagen actual y antigua. Lleva el libro *Homage to Catalonia*.

ESCENA 10. Vagón de tren. Interior. Niebla.

Una chica dentro de un vagón antiguo lee un libro: 1984. El plano es lento. Se centra en su rostro y en el libro. Aparece una imagen superpuesta de un reloj.

ESCENA 11. Visual. Relojes varias localizaciones.

Relojes. Varias imágenes de relojes reales en lugares de Barcelona.

ESCENA 12. Sarrià

La investigadora se dirige hacia el Sanatorio Maurín.

ESCENA 13. Interior piso. Noche.

Narradora: Orwell estuvo en el Sanatorio Maurín. Silencio. Pero, si incautaron esa casa, también debían incautar el edificio de Eina. ¿Estuvo Orwell en Eina?

La pregunta aparece en pantalla del ordenador escrita.

ESCENA 14. Orwell en el interior de Eina.

Imagen mental. Proyecciones de Orwell o superposiciones de Orwell en lugares de Eina. Fotografías de Eina antiguas. Montaje.

ESCENA 15. Entrevistas sobre Orwell. Barra de Ferro.

Entrevista pregunta a profesor/es alumnos del Máster y Eina, ¿crees que es posible que Orwell estuviera en Eina?

ESCENA 16. Interior piso. Comedor.

Interior del piso. Sofá. Leyendo Homenaje a Catalunya. Buscando en ordenador. Pantalla de ordenador. Búsqueda: Can sentmenat en el Arxiu Nacional de Catalunya.

ESCENA 17. Jaula de pájaro

Imagen de un pájaro volando desde la jaula por el comedor

ESCENA 18. Pantalla de ordenador. Interior Piso. Objetos almacenados.

Imágenes de palabras clave. Chasquidos de captura de pantalla. Arxiu Nacional de Catalunya. Travelling alternado con las imágenes de los objetos archivados en mi piso.

ESCENA 19. Imágenes documentos encontrados.

Imágenes de los documentos encontrados del Archivo del Marqués de Sentmenat que forman parte de la Campaña de salvamento de archivos. Audio con voz de Duran i Sanpere, quién creó la "Cruz Roja" de salvación de los archivos durante la Guerra Civil.

ESCENA 20. Imagen 1984. Interior tren antiguo.

Mujer recortando palabras de 1984.

ESCENA 19 ARCHIVOS Y EINA

Proyección en Eina de fotografías de Archivos. Audio de Duran i Santpere.

ESCENA 20. Viladrau

Casas de Viladrau donde van a parar los archivos. Posible entrevista de calle a alguien del lugar, preguntar si se acuerda o, entrevista a alguien responsable de archivo o experto.

ESCENA 21. 64 metros andando en el suelo.

40 metros de estantería. (El documento dice que el Archivo de Can Sentmenat ocupaba 40 metros).

ESCENA 22

Proyección de las dos atletas corren 40 metros, delante de Eina, cronómetro del tiempo.

ESCENA 23. Fotografía campana Sant Vicenç de Sarrià lanzada al vacío

Sonido de campanas. Imagen campana antigua movimiento contraste con imagen plaza de Sarrià y fotografía campana cayendo.

ESCENA 24. Imagen Plaza de Sarrià actual

Imagen de la iglesia a la misma hora que marca el reloj de la foto.

ESCENA 24. Entrevista Barra de Ferro.

Entrevistas ámbito Eina sobre estuvo Orwell en Eina???

ESCENA 25. Imagen Documento.

Arxiu Castellldosrius es incautado por el POUM. ¿La casa de Eina fue incautada por el POUM? Documento. Pero esto queda descartado luego. El archivo del Marqués de Castellldosrius y el Archivo del Marqués de Sentmenat no son el mismo archivo, ni se refieren a la misma casa.

ESCENA 26. Cine antiguo.

Actriz fragmento *Homenaje a Catalunya*, en el cual se explica que Orwell se alista en el POUM.

ESCENA 27. Entrevista Eina

Entrevista ámbito Eina. ¿Estuvo Orwell en Eina???

ESCENA 27 A. Imagen postal antigua de Eina. Roisin, principios S.XX

Imagen hombre sentado en Eina primer plano de la postal antigua.

ESCENA 28. Interior piso.

Imagen ordenador pantalla, busco información sobre el Desert de Sarrià.

ESCENA 29. Desert de Sarrià/Passeig Santa Eulalia.

Imágenes reales y actuales del Desert de Sarrià

ESCENA 30. Fotografía Desert Sarrià.**Niños con niñera en el Paseo del Desierto.**

Imágenes antiguas Desert de Sarrià.

ESCENA 31. Entrevista EINA

Entrevista ámbito EINA.

ESCENA 32. Entrevista Eina.

Contrarreplica entrevista (puntos de vista distintos)

ESCENA 33. Contexto refugiados en Sarrià

Hay argumentos que indican que en Sarrià hubo muchos lugares de acogida de refugiados. Capa y la maleta mexicana: Capa fotografió la antigua Escola Dolors Monserdà, en Sarrià, cercana a Eina. Un grupo de niños fueron alimentados por la acción de la sociedad de Cuáqueros.

Alguien lleva una maleta por la Calle donde estuvo la antigua Escola Monserdà.

ESCENA 34. Lugar entrevista.

Fragmento entrevista sobre Capa en Sarrià.

ESCENA 35. Fotografías y documentos de Refugiados en Sarrià.

Niños y refugiados en Sarrià. Fotos de Capa, documentos y fotos de refugios.

Refugios reales (fotos)

ESCENA 36. Entrevista EINA

Entrevista ámbito Eina

¿Orwell estuvo en Eina?

ESCENA 36. Postal antigua de un hombre sentado en el banco del patio trasero de la casa de Marqués de Sentmenat es mirada por alguien sentado ahora en el mismo banco.

Estuvo Capa en Sarrià, pero ¿Orwell estuvo en Eina? Imagen primer plano de postal es mirada por un hombre sentado en Eina en el mismo banco.

ESCENA 37. Fotografía de la casa del Marqués de Sentmenat antigua.

¿Fue Eina una casa para refugiados durante la Guerra Civil?

ESCENA 38. Documentos refugiados.

Imágenes de refugiados. Documentos sobre correspondencia de refugiados y un anuncio en La Vanguardia de 25 de agosto de 1937, indican que al lado de Eina, en el Paseo del Desierto 82, estuvo el Refugio Madrid.

ESCENA 39. Recorte de periódico

El refugio Madrid situado en el Paseo del Desierto, 82.

Documento La Vanguardia. "Un niño se ha fugado del Refugio Madrid".

ESCENA 40. Solar al lado de Eina, Paseo de Santa Eulalia, número 82.

Imagen solar al lado de Eina, en la actualidad es el número 82.

ESCENA 42. Arxiu Municipal Contemporani, al lado de la Academia de Bones Lletres.

Andando hasta allí e imagen exterior.

ESCENA 43. Plaça Sant Just. Casa Sant Just i Pastor. Flashback.

Allí se guardaron los archivos durante la Guerra para evitar su destrucción. Audio con explicación hecha de Duran i Sanpere sobre el depósito de los archivos durante la Guerra Civil para su protección.

ESCENA 44. Fachada de Eina.

Imagen atletas corriendo, atravesando la fachada de Eina.

ESCENA 45. Resumen, recuento visual de la Visita Archivo Municipal Contemporáneo a partir de objetos que remiten a la visita real.

ESCENA 46. Fotografía

Encontré una fotografía de una iglesia: Santa Eulalia del Desierto

ESCENA 47. Grabado de los capuchinos

Antes hubo, un Convento de los capuchinos con un jardín místico y estatuas

ESCENA 48. Imagen antigua Asilo del desierto.

Al lado el asilo hubo el desierto de Misley, y se construyó por Ricart i Sert el Instituto del Desierto para Obreros Inválidos

ESCENA 46. Imagen de un refugio

Pero, ¿hubo un refugio????

ESCENA 47. Imágenes o sonidos de archivo sobre bombardeos en Barcelona.

Posible dibujo de un niño encontrado sobre los bombardeos.

ESCENA 48. El mapa de la Junta de Defensa Pasiva.

En 1937 hicieron un mapa de Barcelona. El mapa está trozeado y guardado en 20 sobres. En cada sobre hay trozos de una zona y están marcados los refugios antiaéreos de Barcelona con una cruz o símbolo rojo. Estaban todos los trozos, excepto el correspondiente al edificio de Eina que ha desaparecido del archivo.

ESCENA 49. 1984. Interior de tren.

Una mujer recorta palabras de 1984 en el interior de un vagón de tren antiguo.

ESCENA 50. Fuente Plaza Sant Just.

Salir del Arxiu Municipal Contemporani. Filmar las caras de la fuente. Silencio. No hay suficientes rastros.

ESCENA 51. Entrevista Eina

Entrevista ámbito Eina

ESCENA 52. En el banco exterior en la parte trasera de Eina.

Postal primer plano hombre mirando postal en el banco de Eina, leyendo Homenaje a Catalunya.

ESCENA 52. Cine antiguo. Ramblas

Fragmento Homenaje a Catalunya. Imágenes de los espacios de las Ramblas que describe.

ESCENA 53. Sala de actos de Eina. Pasillo de Eina.

Imágenes actuales de la Sala de actos ensayando la performance.
Imágenes de un búnker o refugio superpuestas.
¿Hay detrás de la Sala de Actos un posible refugio antiaéreo?

ESCENA 54. Refugio antiaéreo

Fragmento de libro que habla sobre construcción de un refugio en el Desert de Sarrià.

Fragmento texto de libro que habla sobre la construcción de un refugio antiaéreo en Sarrià.

ESCENA 55. Centre Civic Eduard Conde. Arxiu Municipal de Sarrià Sant Gervasi.

Visita Arxiu Municipal de Sarrià. Imagen exterior o interior del archivo, también una antigua casa de la burguesía.

ESCENA 55. A. Pared de la sala de Actes de Eina.

Pared de la sala de Actes de Eina. Ensayos performance

ESCENA 56. Cine antiguo.

Ensayo Homenaje a Catalunya. Imágenes de lugares de las Ramblas.

ESCENA 56. Entrevista Eina

Entrevista ámbito Eina.

ESCENA 57. Fotografías de Capa y la maleta mexicana.

Va a buscar información al Arxiu Municipal de Sarrià.

ESCENA 58. Imágenes Actual Escola Monserdà.

En el Arxiu Municipal de Sarrià compruebo que no era la escuela fotografiada por Capa, la antigua escuela estaba en la Calle Salvador Mundi y fue destruida.

ESCENA 58. A . Entrevista sobre la escuela y fotos de Capa.

Entrevista al experto que descubrió la coincidencia y avia/nena de la foto de Capa durante la Guerra Civil.

ESCENA 59. Imagen 1984. Tren antiguo.

Mujer arranca páginas de 1984.

ESCENA 40. Asil Desert de Sarrià.

Registros del padrón de habitantes que vivieron allí.

ESCENA 41. Documento Henry Barbusse.

Fue el asilo Henry Barbusse. Documento vanguardia. Fragmento texto Barbusse.

ESCENA 41. Plaça de Sarrià

Mirando la fotografía campana de Sant Vicenç de Sarrià cayendo, a las 12:40h del mediodía, en la Plaza de Sarrià.

ESCENA 42. Plaça de Sarrià.

Plaça de Sarrià a las 12: 40h.

Campanario de Sant Vicenç de Sarrià a las 12:40h.

ESCENA 43. Tren antiguo.

Tocan la campana del tren.

ESCENA 44. Jardines del Arxiu de Sarrià.

La fotografía original se ha perdido

ESCENA 47. Entrevista Eina

Ámbito entrevista Eina

ESCENA 47. Tren antiguo.

Imagen interior vagón antiguo. La chica del tren escribe frases con las palabras recortadas.

ESCENA 51. Interior piso. Pantalla ordenador.

Centro documental Memoria Histórica. (Visita a Salamanca???)

ESCENA 52. Playa.

Imagen atletas corriendo.

ESCENA 53. Interior piso. Pantalla ordenador.

Pantalla ordenador se encuentra un Fondo Documental sobre incautaciones. (¿visita a salamanca?)

ESCENA 55. Cine antiguo.

Breve Fragmento Homenaje a Catalunya. Imágenes actuales de los lugares.

ESCENA 56. Interior Piso. Búsqueda pantalla ordenador.

Pantalla ordenador documento incautaciones: se encuentra el Refugio Euskadi, situado en la Calle Vidal Quadras, número 3.

ESCENA 57. Interior tren antiguo.

Interior vagón de tren. El libro de 1984 sobre la mesa y las palabras recortadas.

ESCENA 55. Pantalla ordenador. Hallazgo documento sobre la incautación del Edificio de Eina.

En el Centro Documental de la Memoria Histórica se encuentra el documento en el que se solicita la incautación de la finca situada en el Paseo del Desierto, nº 18 (actual edificio de Eina) para ser utilizado como: Escola d'Escoltisme i Lloc de repós dels esportius.

ESCENA 56. Edificio Eina actual y antiguo.

Documento incautación superpuesto al edificio actual.

ESCENA 57. Imagen dos chicas atletas corriendo en la playa

ESCENA 58. Interiores de Eina.

Clases vacías

ESCENA 59. Olimpiada Popular.

Imágenes de archivo de la olimpiada popular

ESCENA 60. Calle Lledó, nº 11. Lugar desde el cual los boy-scouts gestionaban la mensajería al frente.

MISSATGERIA AL FRONT: Escoltes que enviaban mensajes al Frente, desde la Calle Lledó nº 11. Documentación antigua e imágenes de sobres o paquetes y de la correspondencia encontrados.

ESCENA 61. Interior vagón de tren.

La chica del vagón de tren. Sale por la ventanilla y alguien le da un paquete, lo abre y es Homenaje a Catalunya de Orwell.

ESCENA 62. Vagón de tren. Interior

La mujer se sienta en el vagón a leer Homenaje a Catalunya.

ESCENA 63. Placa recuerdo Andreu Nin.

Ensayo de Homenaje a Catalunya. Fragmento sobre ilegalización del POUM.

Imagen de la placa de Andreu Nin, donde pone Stalin e imagen posterior de una foto antigua de una niña que lleva una pancarta donde pone Stalin.

ESCENA 63. Banco parte trasera Eina.

Primer plano de postal hombre sentado en Eina, mirando la postal, en el mismo banco, sale andando y deja el banco, en él deja el libro Homenaje a Catalunya.

ESCENA 64. La imagen de las atletas cruzan la escena del banco. Fugaz.

ESCENA 65. Entrevista Eina
(quizás entrevista tutores TFM)

ESCENA 66. Interior del piso.

Imagen audio o televisión en que se oye información relativa al debate sobre postverdad, fake news y hechos alternativos

ESCENA 67. Diccionario Oxford.

Definición post-verdad neologismo, en diccionario Oxford.

ESCENA 68. Exterior de Eina Banco vacío.

Quizás Orwell estuvo en Eina o no. Imagen del banco vacío con el libro Homenaje a Catalunya. Zoom del libro y se convierte en 1984 que se superpone.

ESCENA 69. Fragmento ensayo Homenaje a Catalunya.

Huida de Catalunya. Tren que se aleja. Orwell huye a través de la .

ESCENA 70. Interior vagón de tren

Lo ocurrido y la mentira. Si Orwell no hubiera vivido los hechos de 1937, probablemente no habría escrito 1984.

La chica del tren lee Homenaje a Catalunya y superpone encima de las páginas las palabras recortadas de 1984.

ESCENA 72. Imágenes documentación consultada a velocidad rápida. Fragmento sobre la libertad de prensa de Orwell. Imágenes documentos archivos consultados

ESCENA 73. Interior de cine antiguo.

Último fragmento Homenaje a Catalunya, en el que Orwell concluye: ¿Qué ocurrió en realidad?

ESCENA 74. Proyección del tren antiguo destino a Portbou.

ESCENA 75. Frontera Portbou.

ESCENA 76. Escalera Memorial Karavan.

Imágenes bajando a través del memorial de Karavan a Walter Benjamin.

ESCENA 77. Reloj de la estación de Portbou.

Fragmento Benjamin

ESCENA 78. Imagen mar al final del túnel del Memorial a Walter Benjamin.

Se ve el mar y se lee difuminado por el agua el texto que recuerda a los anónimo en la historia.

ESCENA 79. Travelling desde el mar, la costa, el cielo.

ENTREVISTAS REALIZADAS

Durante la segunda quincena del mes de mayo de 2017, he realizado para esta investigación artística y la realización de un documental vinculado, las siguientes entrevistas en Eina, a estudiantes, profesores y ex-alumnos del Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB:

- Carlos Anselmo. Diseñador audiovisual, especialidad ámbito digital. Estudiante Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB, 2017.
- Tània Costa. Doctora en Bellas Artes. Profesora de Arte Contemporáneo Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB, 2017. Tutora TFM
- Sara Gómez. Coreógrafa, performer y artista plástica. Ex-alumna Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB, 2016.
- David González. Artista, performer. Estudiante Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB. 2017.
- Paz González. Comunicación, investigación en fotografía y redes sociales. Estudiante Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB. 2017.
- Célia Leiva. Historiadora del arte. Estudiante Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB. 2017.
- Blai Marginedas. Gestor cultural, artista y diseñador. Ex-alumno Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Eina-UAB. 2016.
- Alex Mitrani, Doctor en Historia del arte, comisario y crítico de arte. Profesor de Crítica Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño.
- Anaïs Muñoz. Historiadora del arte, crítica y comisaria. Ex-alumna Máster Universitario de Investigación en arte y diseño Eina-UAB 2016.

ENTREVISTAS REALIZADAS (CONTINUACIÓN)

- Oriol Pibernat. Historiador del arte y del diseño. Director Eina 1999-2016. Profesor de Prácticas y Territorios en el Diseño Actual en el Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño. Tutor TFM.

- Loreto Sepúlveda. Diseñadora industrial, ilustradora. Estudiante del Máster de Investigación en Arte y Diseño 2017-2018.

- Dolors Soriano. Filósofa. Diseño editorial. Profesora de Prácticas y territorios del diseño actual en Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño.

- Gerard Vilar. Catedrático de Estética UAB. Director del Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño EINA-UAB.

